Schneider

Das

Musikalische Lied

in

geschichtlicher Entwickelung.

Übersichtlich und gemeinfaßlich dargestellt

von

Dr. K. E. Schneider,

Institutslehrer für Ästhetik und deutsche Literatur in Dresden.

Dritte Periode: das strophische Stimmungslied.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1865.

Vorwort.

Die im vorliegenden Bande behandelte Periode der Liedgeschichte gewährt dem Darsteller scheinbar den Vortheil, auf bekanntem Boden zu stehen und in vielen Fällen an ein fertiges Urtheil des Lesers über die besprochenen Meister anknüpfen zu können. Die beiden frühern Perioden fielen in dunkle Jahrhunderte zurück, ihre Geschichte ist selbst Musikfreunden ein unbekanntes Land, auch unsere Liedersänger haben von den meisten der alten Tonsetzer selten oder nie etwas gehört. Lichter dagegen wird es, je mehr wir uns im Verlaufe der Darstellung dem vorigen, dem 18ten Jahrhundert nähern, wo Namen, wie Bach und Händel, Haydn und Mozart auf die Bühne treten. Zu diesen Männern schaut die Welt mit Verehrung empor, ihre Werke genießt und durchforscht man, über diese hat man eine abgeschlossene Meinung und hält dieselbe — und zwar in Betreff sämmtlicher Werke — für so allgemeingültig und unumstößlich, daß man sie auch von der wissenschaftlichen Kritik bestätigt hören möchte. Diese Zumuthung aber gerade ist es, was dem Darsteller Verlegenheiten bereitet, insofern er sich mit jenen landläufigen Urtheilen nicht immer in Übereinstimmung findet, vielmehr sich genöthigt sieht, dieselben stellenweise zu bekämpfen und zu berichtigen. Was die musikalische Welt an jenen Heroen liebt und hochschätzt, das sind ihre genialen, zum Allgemeingut gewordenen Hauptwerke, an denen sich schon ganze Generationen erfreut oder erbaut haben. Von ihren Liedern dagegen gilt dies durchaus nicht; diese stehen vielmehr um verschiedene Grade tiefer, sind in Vergleich mit den Meisterwerken fast nur Mißwachs und Misère — und gerade diese Behauptung hört der Musikfreund mit Befremden und Widerwillen und kann

einem Werke, wie dem vorliegenden, unmöglich hold sein, welches dies Urtheil mit aller Offenheit ausspricht und aus der Analyse der Kompositionen begründet. Diesem allzu günstigen Vorurtheil des Lesers gegenüber geräth der Verfasser leicht in den Verdacht, nicht unpartheiisch, nicht anerkennend genug gewesen zu sein; je gewissenhafter er nach Wahrheit gestrebt hat, desto leichter kann sein Werk des Eindrucks und Erfolgs beim Leser verfehlen.

Eine weitere Schwierigkeit für den Darsteller liegt in der Sache selbst, nämlich in der Neuheit des Gegenstandes: denn auch die hier behandelte Periode der Liedgeschichte ist eine noch nicht erschöpfend durchgearbeitete Epoche. Mit Dank zwar und Auszeichnung muß Dasjenige anerkannt werden, was Reißmann in seiner „Geschichte des deutschen Liedes" gegeben, nicht minder die geistvollen und maßgebenden Gesichtspunkte, welche Hinrichs in dem Artikel der Preußischen Jahrbücher: „Die poetische und musikalische Lyrik des deutschen Volks" (Juni- und Juliheft 1863) auch über diesen Zeitraum der Liedgeschichte aufgestellt hat. Aber die systematische Durchdringung und Anordnung des Gesammtstoffes wie die in's Einzelne gehende Specialuntersuchung — was Beides den genannten Darstellern fern lag — diese war noch zu unternehmen; und der vorliegende Band will eben ein Versuch sein, diese zwiefache Aufgabe zu lösen oder doch anzubahnen. Die Gesammtauffassung und Hauptgliederung der Periode zwar war mir durch den Grundplan, welcher das ganze Werk über die Geschichte des Liedes beherrscht, vorgeschrieben; dafür aber war das Einzelne in vielen Fällen erst zu sichten und zu begründen. Und hier nun, in Bezug auf das Detail, glaube ich Manches zum ersten Mal zur Sprache oder in Vorschlag gebracht zu haben, und Kundigen möge es hiermit zur Prüfung empfohlen sein. Dahin zähle ich, abgesehen von der Dreitheilung der Periode im Ganzen, die Scheidung der ersten Liedstufe, des mechanisch deklamirten Liedes der H. Albert'schen Schule, in die beiden Gruppen der Hamburger und der mitteldeutschen Komponisten, sodann die Gliederung der zweiten Stufe, des ariösen Liedes, in eine liederarme und eine produktive Hälfte, und endlich die getrennte Behandlung der dritten Stufe, des durchkomponirten Liedes nebst der Ballade und Romanze, als eines selbständigen Abschnitts, während sie noch bei Reißmann mit dem ariösen Liede zusammengefaßt erscheint. Ferner möchte ich sachverständiger Begutachtung anheimgeben, was ich über die Entartung der Melodie zur Melodiephrase und über das Wesen des auf ihr

beruhenden Bänkelgesanges gesagt habe; ebenso die Unterscheidung von vokaler und instrumentaler Melodie bei Gelegenheit des Haydn'schen Liedes und die Bemerkungen über die Melodik des musikalischen Humors bei Zelter's Liedern. Hatten diese Untersuchungen für mich den Reiz eines ersten Wagnisses ohne zurechtweisende Vorarbeiten, so kann ich sie der Öffentlichkeit doch nur mit dem Gefühl der Unsicherheit, mit dem Mißtrauen einer nur individuellen Auffassung und deshalb einer nur halben Wahrheit und Richtigkeit übergeben; über dergleichen neue und tiefer liegende Punkte hat der Verfasser immer erst die bestätigenden oder verwerfenden Stimmen Urtheilsfähiger abzuwarten, ehe er seine Ansicht als einen thatsächlichen Gewinn für die Wissenschaft oder als eine vorübergehende Befangenheit ansehen darf. Gerade auf solche Parthien, wie die zusammenfassende Gruppirung der Methoden und Meister, die psychologische Begründung der historischen Erscheinungen u. dgl., hat, wie mir scheint, die musikalische Untersuchung sich vornehmlich zu werfen: denn über diesen Dingen ruht noch ein tieferes Dunkel, eine größere Bewußtlosigkeit, als über dem geschichtlichen Material selbst.

Innerhalb des verbürgten Materials der Periode aber glaube ich kaum, irgend etwas Wesentliches übersehen zu haben: von den einflußreichen Meistern und ihren wichtigern Liederwerken wenigstens ist mir, wie ich hoffe, Nichts entgangen. Sollte dagegen der Leser manche untergeordnete Persönlichkeit zu seinem Mißfallen unbesprochen finden, so bitte ich dies mit dem typischen Charakter der damaligen Liedkomposition zu entschuldigen. Die Form des Liedes war eine zu kleine und schablonenhaft vorgeschriebene, die Methode der Textauffassung und der musikalischen Einkleidung eine zu bestimmte, als daß sich die Komponisten Abweichungen davon hätten erlauben können; das Lied hat mithin bei allen ein im Ganzen gleiches Gepräge, die Aufzählung sämmtlicher Komponisten wäre für die Geschichte keine Bereicherung, die Auslassung des einen oder des andern kein Verlust; in den bedeutenden sind die unwichtigen mitbegriffen — vor dieser einfachen Wahrheit muß das persönliche Bedauern, der persönliche Wunsch verstummen. — Auch daß ich manches Lied nur als Melodie mitgetheilt habe, wird man aus dem Wesen des damaligen Liedes selbst begreiflich finden, das ja gerade in der Melodie seinen eigentlichen Bestand und Schwerpunkt hatte.

Schließlich noch einen Wink für die richtige Beurtheilung der vorliegenden Periode und der hier versuchten Besprechung ihrer Lieder. Es

wird dem Leser zuweilen scheinen, als seien manche Komponisten zu gewissenhaft behandelt, zu günstig recensirt worden; manches Wort des Beifalls, mancher Ausruf der Bewunderung wird den Leser befremden, wenn er die kleinen, meist dürftigen Lieder selbst zu Gesicht bekommt. Über diesen scheinbaren Widerspruch hinwegzuhelfen, muß ich den Leser ein für alle Mal auf den historischen Standpunkt verweisen, von dem aus sich die Werke der Vergangenheit allein unpartheiisch beurtheilen lassen. Wollten wir den ästhetischen Gesichtspunkt festhalten — und das geschieht, wenn wir mit dem Maßstabe des heutigen Geschmacks herantreten — so würden wir nur ein Lächeln, einen Spott für so unbedeutende Leistungen haben, weil sie hinter der beredten Tonsprache der jetzigen Gesangslyrik allerdings höchst empfindlich zurückbleiben; die Lieder sind dann nur humoristisch zu ertragen, wie dies gleich zu Anfang unserer Besprechung (S. 31. 32) dargethan worden ist. Nein, nicht nach vorwärts wollen jene Werke angeschaut, nicht in Vergleich mit den gereiften Erzeugnissen der Gegenwart dürfen sie gestellt werden, sondern rückwärts gewandt muß man sie betrachten, als Schlußsteine der frühern, jahrhundertelangen Entwickelung: so erscheinen sie besser, als alles Vorangehende, stellen sich in ihrer Einstimmigkeit als die nothwendige Erlösung dar aus den Banden der vielstimmigen Vorperiode, werden von uns begrüßt als die ersten wirklichen Lieder in der ganzen Geschichte des Kunstgesanges; so angesehen, schätzt man ihre Vorzüge und vergißt ihre Mängel oder begreift sie zum Mindesten als unvermeidliche — die rein objektive, echt historische Betrachtungsweise. Sie allein schützt den Leser vor Ungerechtigkeiten gegen die Lieder und gegen den Verfasser, der sie in diesem Lichte ansah und darstellte.

Dresden, im November 1865. **Dr. Schneider.**

Inhaltsverzeichniß.

Druckfehler und Zusätze.

Zu S. 16 Z. 14 von unten: das Göthe'sche Gedicht in ursprünglicher Fassung findet sich, mit der Rust'schen Komposition zusammen, S. 258.

S. 39 lies Z. 19 v. unten: volksthümlichen.

„ 39 lies Z. 8 v. unten: gesund.

„ 43 lies Z. 10 v. oben: Liebligkeit.

„ 43 lies Z. 16 v. unten: Florabella.

„ 43 lies Z. 4 v. unten: Musenalmanache.

„ 71 ist Z. 11 v. oben der Accent über ge (in „gegrüsset") zu streichen!

„ 76 lies Z. 15 v. unten: Elementarstellung.

„ 140 lies Z. 16 v. oben: anmutige.

„ 144 lies Z. 18 v. unten und öfter: Hammerschmid.

„ 338 lies Takt 5 vom Ende statt d im Baß: gis.

„ 349 ist im letzten Takt der ersten Notation der Punkt vor der halben Note as („Taube") zu streichen.

Dritte Periode: das strophische Stimmungslied.

I. Die bestimmenden Faktoren des strophischen Stimmungsliedes.

Mit der vorigen, zweiten Periode, der mehrstimmigen, war nicht nur eine bestimmte Stufe der Liedentwickelung, nämlich die polyphon kunstvolle vorüber, sondern die ganze erste Haupthälfte der Liedgeschichte, der gesammten Musikentwickelung überhaupt war damit abgelaufen, nämlich die Hälfte der Formstudien. Die Musik, während dieses ganzen jahrhundertelangen Zeitraums mit ihrer Selbstbildung beschäftigt, war noch nicht im Stande, irgend einen Inhalt, religiöse oder dichterische Textworte zum Ausdruck zu bringen: vielmehr schuf sie sich nur erst ihr Material und setzte aus ihm nach und nach ihre Formen zusammen, in denen sie sich erst zur Kunst konsolidirte und etwas Inneres ausdrücken lernte. Das kantillirende Lied sang aus naivem Instinkt, absichts- und kunstlos, seine einstimmigen Weisen und schuf sich in der Melodie das wesentlichste Element der werdenden Musik überhaupt, wie dasjenige seiner eignen Gattung. Ließen sich aus dem im Ganzen seelenlosen Getön dieser Erstlingsstufe mitunter schon textentsprechende, liebliche Weisen hören, so waren sie ein glücklicher Wurf des Naturinstinkts, vereinzelte Inspirationen der Musikgelehrten; im Allgemeinen sind die Tongänge jener ersten Stufe ohne Beziehung zum Text und deßhalb inhalts- und charakterlos. Die zweite, kontrapunktische Periode nimmt zwar den naiv einstimmigen Gesang in die Schule kunstvoller Behandlung, indem sie auf die einstimmigen Singweisen Akkorde aufbaut und so der Musik das zweite zu ihrer Existenz nöthige Element, nämlich die Harmonie giebt. Aber der Text bleibt auch hier noch außer Acht; seinen seelischen Gehalt zum Tönen zu bringen, kann auch jetzt

noch nicht gelingen; die Zusammenfügung der Töne zu Akkorden, der Bau harmonischer Tonsätze, mit einem Wort: die Form als solche nimmt allein alles Interesse, alle Kräfte in Anspruch; Melodie und melodische Schönheit bleiben daneben unberücksichtigt. Aber alle die angestellten Operationen führen schließlich doch zu dem Ziele, daß sich am Ausgang der Periode aus der verschlungenen Vielstimmigkeit des Tonsatzes der einstimmige Gesang, die textentsprechende Liedmelodie herausringt. Hiermit ist der Standpunkt bloßer Formbildung überwunden und aufgehoben, die ganze erste Haupthälfte, die der Formstudien abgeschlossen. Die Musik ist nach jahrhundertelangen Bemühungen soweit gefördert, in einer schlichten einstimmigen Melodie zum ersten Mal ein Inneres auszusprechen, die Empfindung der Textworte ungefähr wiedergeben zu können. Hiermit tritt sie in die zweite Haupthälfte ihres Gesammtverlaufs: in die Epoche der Formherrschaft und der durch dieselbe möglich gewordenen seelischen Ausdrucksfähigkeit, der bewußten, textentsprechenden Gefühlsdarstellung.

Sieht man jedoch von diesem erfreulichen Schlußresultat ab, so darf man behaupten, daß die erste Hälfte der Musikentwickelung mit einem doppelten Mangel geendigt, jede der beiden Perioden eine ungelöste Aufgabe zurückgelassen habe. Die erste Periode hatte es mit der bloßen Kantillation nicht zur eigentlichen Melodie, zum ausdrucksvollen Gesange gebracht; und die kontrapunktische Methode hatte die tiefe Resonanz des Seelenlebens, den erschöpfenden Empfindungsausdruck in der Äußerlichkeit der bloßen Stimmenhäufung nicht gefunden. Beide Aufgaben, jene melodische und diese harmonische, blieben der zweiten Haupthälfte der Entwickelung vorbehalten und diese hat sie in ebenfalls zwei besondern Zeiträumen, denen der ersten Epoche durchaus entsprechend, gelöst und ist noch im Begriff sie zu lösen. Wir werden sehen, wie die erstere dieser beiden neuen Perioden (1650—1800) gerade in der Herausstellung des melodischen Elementes ihre Aufgabe erkennt, neben welcher die harmonische Begleitung noch untergeordnet erscheint; wie sie vor Allem die Melodie in jenen Fluß der Sangbarkeit und Ausdrucksfähigkeit bringt, welche der naiven Kantillation nicht hatte gelingen können. Sodann aber werden wir wahrnehmen, wie in der jüngsten Periode (1800 bis jetzt) neben der schon völlig geschmeidigten, dramatisch sprechenden Melodie das harmonische Element, die Begleitung, nicht bloß ihre frühere Vernachlässigung einholt, sondern sich zur vollen Ebenbürtig-

keit mit der Singstimme, mit der seelenvollen Textsprache der Melodie emporarbeitet. Auf diese Weise ist nicht bloß den unerfüllten Forderungen der Vorzeit genügt, sondern die Gesammtentwickelung des Gegenstandes — vom heutigen Standpunkte aus — zum relativen Abschluß geführt.

Dies Verhältniß der beiden jüngsten Perioden der Musikgeschichte zu einander zeigt daher denselben Fortschritt, der sich in den beiden Perioden der ersten Haupthälfte zu erkennen gegeben hatte. Wie die Musik damit begann, einstimmige Weisen unbefangen hinzusingen, und wie sie dann durch künstlich erfundene und zusammengestellte Tonreihen allmälig dahin kam, mit Bewußtsein sinnentsprechende Tonreihen, wirkliche Gesangmelodien zu erfinden: so beginnt sie auch jetzt wieder mit der Stufe der Naivetät, der bloßen Ahnung und Umschreibung des gesuchten Empfindungsausdrucks; und erst später — in der letzten Periode — dringt sie zum vollen Gebrauch ihrer Formen und Mittel, zur bewußten und erschöpfenden Gefühlsdarstellung vor. Mit einfach großem Parallelismus rückt also die zweite Haupthälfte der Liedgeschichte neben die erste: hier wie dort Anfangs eine Periode der Naivetät, dann eine Periode der Bewußtheit, erst Naturalismus, dann Kunstschaffen und Kunstschönheit.

Eine sehr wesentliche Verschiedenheit aber zwischen den beiden Haupthälften macht sich bemerkbar, wenn man die Stellung in's Auge faßt, welche das Lied zu seinem jedesmaligen Zeitalter einnimmt, sowie die nähere oder entferntere Einwirkung, welche es von den Kulturformen seiner Zeit erfährt. Bisher ausschließlich von dem methodischen Prozesse ihrer Selbstbildung in Anspruch genommen, koncentrirten Musik und Lied ihr Streben, ihre Arbeit einzig und allein auf diesen Punkt und mußten die Störungen äußerer Einflüsse, mußten selbst die Rücksichtnahme und Beziehung zu den Bildungselementen der Zeit geflissentlich von sich abhalten; dafür blieben sie allerdings auch inhaltslos, oder der Inhalt, den sie sich gaben, kam durch ihre Darstellungsmittel nicht zum Ausdruck. In der jetzt eintretenden zweiten Hauptepoche ihrer Entwickelung dagegen sind Musik und Lied zu einer bestimmten Form gefestigt und zu einem Grade der Formgewandtheit vorgedrungen, daß sie bereits vermittelst dieser Formen einen positiven Inhalt darstellen können, der sich ihnen in den Kulturelementen ihres Zeitalters bietet. Mit dieser Stufe daher, wo Musik und Lied sich mit einem gegebenen Inhalt füllen,

treten sie zugleich zu ihrer Zeit in Beziehung, nehmen deren ganzen Bildungsapparat und Geistesodem in sich auf und lassen diese Momente auf ihre eigne Produktion willig einwirken. Dies sind daher nicht mehr bloß, wie wir es früher nennen mußten, allgemeine Voraussetzungen für die Musik und das Lied: in der ersten Periode der Natur- und Volksgesang, in der zweiten theils die Methode des Kontrapunkts, theils die naiv einstimmigen Kirchen- und Volksmelodien; sondern es sind wirklich beherrschende und bestimmende Mächte, welche der Musik und dem Liede ihren geistigen Gehalt, ihren ausgeprägten Zeitcharakter und mithin auch diejenige Gestalt geben, die sie im gegenwärtigen Zeitraum zeigen.

In den beiden frühern Perioden hatte die Musik unter rein musikalischen Faktoren, in einem rein methodischen, formbildenden Prozesse gestanden, noch ohne jegliche Rücksicht auf einen etwa darzustellenden Inhalt, auf adäquate Wiedergabe eines dichterischen Textes. Selbst als die Musik auf dem Übergange von der ersten zur zweiten Periode aus instinktiver Melodieerfindung zu bewußt theoretischer Kunstbehandlung erhoben worden war und sich seitdem auf dieser Höhe erhalten hatte — selbst da noch blieb ihr Streben ein rein formales, auch da noch war die Form ihr einziges Bemühen, ihre ausschließliche Arbeit; der zweite wesentliche Faktor ihrer Existenz aber, nämlich der Textinhalt, war auch jetzt noch nicht berücksichtigt worden, geschweige zur Geltung gekommen. Deshalb war denn aber auch diese Form, eben weil nicht von geistigem Inhalt durchdrungen und diesen nicht wiedergebend, roh geblieben; nur durch quantitative Stimmenhäufung, durch harmonische Massenhaftigkeit hatte diese Musik wirken sollen, hatte dadurch aber den Gesang zu seiner Unwahrheit verkehrt und war, bei aller Unermüdlichkeit der Formexperimente, bei allem Reichthum der Stimmen, formlos geblieben. Aber wie? — wird man zweifelnd entgegnen — waren denn nicht von Anfang der Musik Textworte gesungen worden? Hätte denn der Gesang jemals anders zu Stande kommen können, als indem man irgend eine Dichtung, irgend einen in Worte gefaßten Gedanken zum Gegenstande des Gesanges nahm? So richtig dieser Einwand scheint, so haltlos ist er, sobald man das Verhältniß der Textworte zum Gesange in der frühesten Gesangmusik, ja in der ganzen ersten Hälfte der Formexperimente in's Auge faßt. Es ist ein großer Unterschied zwischen Gesang und Gesang, zwischen Text und Text. Es ist etwas durchaus Anderes, ob ich gewisse Worte nur zum äußerlichen Anlaß nehme, beliebige Tonphrasen

darüber hinzusingen, ohne den Text zu versinnlichen — oder ob ich meine Gesangweisen aus dem Texte selbst entnehme: ob ich mich bei Bildung des Gesanges von dem Tonfall der Wortrhythmen, von der dichterischen Stimmung des Textes leiten lasse und so die Worte nur in eine andere Sprache, nämlich in die Tonsprache einer gefühlvollen Melodik umsetze. Und dieser Gegensatz ist es, welcher wesentlich die erste und die zweite Haupthälfte der Musikgeschichte charakterisirt; diese ganz verschiedene Stellung, welche der poetische Text zum Gesange in beiden Hälften einnimmt, begründet den gewaltigen Schritt der Musik von bloßen Formoperationen zu seelischer Ausdrucksfähigkeit. Faktisch Ernst macht die Musik erst jetzt mit dem Texte, jetzt, nachdem sie sich formell konsolidirt hatte und darauf Bedacht nehmen konnte, in der gewonnenen Form etwas auszusprechen: sie berücksichtigt nicht bloß die formale, die metrische Seite des Textes, sondern ist zugleich bemüht, ihn nach seiner Gesammtstimmung wie nach seinen Einzelnüancen durch ihre Darstellungsmittel zum Ausdruck zu bringen. Durch diese Besitzergreifung dichterischer Stoffe und die innige Verschmelzung mit diesen bekommt die Musik zum ersten Mal einen wirklichen Inhalt und stellt sich nun erst ebenbürtig und vollberechtigt in den Reigen der übrigen Künste, welche einen solch bestimmten, objektiven Inhalt seit Alters gehabt hatten. Und wie letztere gleichfalls von Anfang in inniger Wechselwirkung mit ihrer Zeit, mit dem herrschenden Bewußtsein und Geschmack der Zeit gestanden hatten, wie besonders in der Dichtung sich genau auch der Geist der jedesmaligen Generation, die Kulturhöhe des Jahrhunderts wiederspiegelt: so dringen nun mit dem dichterischen Texte auch alle diese Zeitmächte in die Musik ein, und diese selbst tritt in Beziehung zu den allgemeinen Kulturelementen des Jahrhunderts, in Abhängigkeit von der gesammten Geistesströmung des Zeitalters. Erst unter diesen Einwirkungen erwächst die Musik zur Mündigkeit einer wirklichen Kunst, die einen bedeutsamen Inhalt zu verkörpern trachtet und ein erkennbares geistiges Gepräge annimmt; erst jetzt treten ihre einzelnen Momente nicht bloß überhaupt erst zu bewußter Geltung, sondern werden jetzt erst zu dem, was sie ihrem Begriffe nach sein sollen: Darstellungsmedien des seelischen Inhalts.

Was überhaupt auf die Entwickelung der Musik einflußreich und vorbildlich eingewirkt haben soll, das muß ihr als eine überlegene Macht gegenübergestanden haben, muß ihr mit einer großen geistigen Substanz, mit der Reife einer fertigen Gattung, mit abgeklärten, festgefugten Formen

entgegengetreten sein; es muß Gesetz und Maß, Inhalt und Ausdruck, den die Musik erst suchte, schon als sichres Besitzthum an sich getragen haben, um es ihr als Norm und Aufgabe übergeben zu können.

In den beiden ersten Perioden war, wie gesagt, die Tonkunst von äußern Einflüssen nicht direkt berührt worden; nur ganz von fern und ganz locker hatte die allgemeine Bildungshöhe des Zeitalters, der Stand der dichterischen Lyrik, hatten anderweitige analoge Kunstformen — man kann nicht sagen auf sie eingewirkt, sondern waren nur ganz im Allgemeinen nöthig gewesen, um auch die Musik in ihrer ersten propädeutischen Gestalt sich bilden zu lassen. Ohne diese Vorbedingungen würde auch sie nicht zum Vorschein gekommen sein; aber wie sie zum Vorschein kam und welche Gestalt sie sich gab, das war nicht durch jene Kulturelemente, sondern lediglich durch ihren eignen Bildungsprozeß bewirkt worden. Jetzt dagegen, in der vorliegenden dritten Periode, tritt die Musik in den Kreis der Kulturmächte ihrer Zeit selbst ein, tritt auf gleiche Linie mit den übrigen Künsten, in deren unmittelbare Nachbarschaft und Berührung; jetzt erfährt sie daher auch von diesen bestimmte Einwirkungen, und wie sie sich fortan gestaltet, das ist sehr wesentlich durch diese hülfreichen Mächte mitbedingt. Allerdings kommt durch diese von außen einwirkenden Faktoren eine Buntscheckigkeit in die Periode und das Lied selbst tritt dadurch während dieses Zeitraums in eine so wechselnde Beleuchtung, daß damit gegen die ästhetische Forderung innerer Einheit schwer gesündigt wird. Das erste Jahrhundert der Periode, von 1650 bis 1750, ist ein in jeder Hinsicht verwahrlostes und das gleichzeitige Lied unglaublich dürftig, ja fast vergessen und verloren. Mit der zweiten, kleinern Hälfte der Periode aber, seit 1750, ergießt sich Licht und Leben über die öde Fläche, die geistige Produktionskraft, die Dichtung, das Lied selbst richten sich wieder frisch empor und stellen uns ein Bild vor Augen, welches das diametrale Gegenstück zum erstern ist. Auch die Begrenzung der Periode mit den beiderseitigen Endpunkten 1650 und 1800 kann zu ihrer Empfehlung nicht den günstigen Umstand anführen, daß sie mit einer großen, markirt abgegrenzten Geschichtsepoche zusammenfalle, die, dem Leser schon anderweitig bekannt, ihn von vornherein auch für unsern musikhistorischen Zeitraum einnehme. Was allein die Periode zu einer einheitlichen macht und über alle jene Kulturunterschiede beherrschend übergreift, das ist die Einstimmigkeit der Gesangmelodie, die Strophenform des Liedes: sie tritt mit 1650 auf die Bühne der Lied-

geschichte und bleibt bis dahin in Kraft, wo mit dem Durchbruch des modernen Subjektivismus, mit der Betonung des individuellen Gefühls sich auch das Lied auf die Stufe der detaillirenden, dramatisirenden Gefühlsmalerei erhebt: also bis gegen 1800. Diesen einheitlich großen Zug, der die Periode musikalisch durchdringt und zu einem Ganzen zusammenfaßt, muß man im Auge haben, wenn man ihre innere Einheit erkennen will und nach den Beweggründen sucht, warum wir in unserer Darstellung die Periode grade nach diesen Endpunkten begrenzt und ihr den an der Spitze stehenden Namen gegeben haben.

Jene einflußreichen Kulturmächte aber, welche dem Liede sein besonderes Gepräge geben, sind ein Mal der Geist des Jahrhunderts, sodann der Stand der dichterischen Lyrik, dieser der Musik wahlverwandtesten und ebenbürtigsten Kunst, und endlich diejenigen Gattungen der Musik selbst, die schon eine gewisse Selbständigkeit und Vorherrschaft erlangt hatten, so daß sie auf andere, noch unentwickelte Gattungen bereits bestimmend einwirken konnten; in unserm Falle sind es — wie wir bald sehen werden — die Oper und die Instrumentalmusik.

1. Der Geist des Jahrhunderts. Noch wie in einem letzten Aufglimmen der Kraft hatte die vorige Periode bei ihrem Abschluß unter dem Elend des dreißigjährigen Krieges in Deutschland das einstimmige Lied hervorgetrieben; aber unmittelbar nach diesem Zeitpunkte tritt der Verfall der Nation, die Entartung des Volksgeistes, die Erschöpfung der Kunstproduktion unverhüllt zu Tage. Ungünstiger als unter diesen Auspicien konnte die neue Periode nicht beginnen: ihre ganze erste Hälfte leidet schwer unter dem Drucke und der Verwilderung des Zeitalters. Durch die Gräuel und Verwüstungen des Krieges war das deutsche Vaterland zum großen Theil verödet, das deutsche Volk ausgeplündert und an Kopfzahl beträchtlich geschwächt worden, Wohlstand und Arbeitskraft, Selbstbewußtsein und Geist des Volkes waren gelähmt, jeder Aufschwung freien Denkens niedergeschlagen, jeder Zug schöpferischer Genialität vernichtet, Kunstthätigkeit — mit einziger Ausnahme des religiösen Liedes — unmöglich gemacht. Durch alle Schichten und Stände, sogar bis in's niedrige Volk und seinen harmlosen Gesang hinunter erstreckte sich die Erschlaffung und Entsittlichung. Neues entsteht in dieser allgemeinen Versunkenheit nicht mehr und selbst das Alte blüht ab und verschwindet. Das Volkslied, dies theure, scheinbar unsterbliche Erbe der Vorzeit, wird stumm und stummer: Weniges nur davon erhält sich und fällt der Ent-

stellung anheim, das Meiste geräth in Vergessenheit — zunächst wiederum in Folge der zerstörenden Einflüsse des Krieges. Derselbe Krieg, der den Wohlstand der Nation zu Boden trat, der dem Selbstgefühl, der Lebensfreude jede Ader unterband, mußte unvermeidlich auch dem Volksgesange den Mund verstopfen. Neue Kriegslieder mögen in dem Waffengetümmel vereinzelt entstanden oder von ausländischen Truppen hereingebracht worden sein: der Volksgesang im Ganzen und im Munde des Volkes selbst in Land und Stadt kann nicht anders als unter dem allgemeinen Elend gelitten haben. Er fing an zu schwinden, seit ihm seine ersten Voraussetzungen und Quellen, Lebensfreude und Gefühlsfrische, abgeschnitten waren. Und um so gewisser welkte damals die Volksdichtung dahin, als das Lied in nächster Zeit Gegenstand des Kunstgesanges, der musikalischen Gelehrsamkeit zu werden anfing — derjenigen Gelehrsamkeit, welche eben in den Komponisten unserer Periode Fleisch und Blut annimmt.

Diese allgemeine Entkräftung der Nation, diese Abwesenheit aller höhern und idealen Interessen hatte die unausbleibliche Folge, daß eine Nüchternheit der Auffassung, eine Dürre der Phantasie und des Gemüthes sich der Geister bemächtigte, die nur noch Sinn für materielle Dinge hatte und schließlich in Trivialität, in Gemeinheit versank; wo nicht, so faßte sie die Dinge doch nur trocken und verständig auf. Der Verstand wurde der Beherrscher der Zeit; was irgend Rühmliches geschaffen wurde, geschah in seinem Bereiche, auf dem Boden der Wissenschaft; Aufklärung wurde die Tendenz des Jahrhunderts, das Moralische, Didaktische, Sentenziöse die vorwiegende Richtung der Kunst. Daß die Leibnitz'sche, die Wolf'sche und die Kant'sche Philosophie gerade im 18ten Jahrhundert hervortraten — drei philosophische Systeme in einem Jahrhundert! — ist für diese Epoche sehr charakteristisch; und die französische Encyklopädie nebst dem système de la nature möchte gleichfalls in keinem andern Zeitalter möglich gewesen sein; selbst zwei der größten Dichter Deutschlands, Lessing und Herder, waren zugleich große Philosophen und Kritiker. Speciell in der Musik tritt an die Stelle der Produktion die Theorie: Abhandlungen über Harmonielehre, über den Bau der Instrumente, über die Applikatur der Tasten — also nur über technische Äußerlichkeiten der Musik — kommen massenweise zum Vorschein und drängen eine die andere. Brossard's musikalisches Lexikon erscheint zu Paris 1703, die zweite Auflage schon 1705. J. G. Ahle giebt (Mühlhausen,

1704) seine „Anleitung zur Singekunst", M. H. Fuhrmann seinen „Musikalischen Trichter" Frankfurt 1706 heraus. Mattheson's „Neu eröffnetes Orchester" fällt Hamburg 1713, Fr. E. Niedt's „Musikalische Handleitung" Hamburg 1721. Walther's „Musikalisches Lexikon" datirt vom Jahre 1732, seine „Kleine Generalbaßschule" von 1735, sein „Kurzgefaßtes musikalisches Lexikon" 1737. Mattheson's „Kern musikalischer Wissenschaft" fällt ebenfalls schon 1737 und sein „Vollkommner Kapellmeister" 1739. Die nächstfolgenden Jahre registriren: Lorenz Mizler's „Musikalische Bibliothek" (Leipzig, 1740), und den „Theoretisch praktischen Musik-Saal" von J. F. B. C. Maier (Nürnberg, 1741); J. C. Albrecht's „Anfangslehren der Tonkunst" erschienen (Langensalza) 1761. Auch das unproduktive Lied findet einen Schadenersatz für seinen Ausfall in theoretischen Schriften. Da man nicht singt, giebt man wenigstens Belehrung über Gesangmelodie und Liedkomposition: so Marpurg in seinen „Kritischen Briefen", so andere Komponisten in den „Vorreden" zu ihren „Oden-Sammlungen". Christoph Nichelmann (1717—1761), ein Schüler Seb. Bach's und königl. Preuß. Kammermusikus, verfaßte ein theoretisches Werk unter dem Titel: „Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften" (Danzig, 1755); und Birnstiel giebt in der „Oden-Sammlung" (Berlin, 1761) die detaillirtesten Vorschriften über Bau und Eigenschaften der Liedmelodie. Neben der musikalischen Produktion — falls sie sich wirklich schon zu regen beginnt — läuft immer auch die theoretische Erklärung nebenher. Während die Einen komponiren, sagen die Andern, wie man komponiren müsse, wie sich Poesie und Musik gegen einander zu verhalten haben, was man von einem Gedicht billigerweise fordern dürfe u. s. w. Man ist überrascht, in dieser Beziehung schon damals treffenden Urtheilen und Rathschlägen zu begegnen, wie, wenn die Komponisten oder die Herausgeber von Liedern vor allem Excentrischen und Abgeschmackten warnen, wenn sie sagen, ein Gedicht dürfe einerseits nicht zu tiefsinnig, nicht zu gehaltvoll, nicht poetisch im musikalisch ungünstigen Sinne sein, anderseits aber auch nicht so leicht und fließend, nicht so musikalisch inhaltslos, daß Niemand dabei etwas fühle oder denke. („Oden mit Melodien". Berlin, 1753. „Vorbericht".) Man sieht: verständiges Maßhalten lag im Charakter der Zeit, eine gewisse Kühle und Kleinheit war ein Bedürfniß auch der Kunstproduktion. — Dies ist im Allgemeinen die Geistesströmung un-

ſerer Periode während des erſten Jahrhunderts, alſo von 1650 bis gegen 1750: künſtleriſch todt, philoſophiſch und theoretiſch trocken.

Weit günſtiger ſtellt ſich die zweite Hälfte der Periode dar. Nachdem Arbeitskraft und Wohlſtand des Volkes ſich wieder geſtärkt, das Selbſtgefühl, beſonders auch gegen Frankreichs Übermuth und Sittenloſigkeit, ſich wieder gehoben hatte und das allgemein Menſchliche von Neuem in's Bewußtſein zu treten anfing, da regten ſich auch wieder edlere Gefühle, gehaltvollere Gedanken, und die in's Stocken gekommene Reformation des 16ten Jahrhunderts ſandte zum zweiten Mal ihre wieder flüſſig gewordenen Geiſtesquellen, Strahlen gleich, nach allen Richtungen belebend aus. Der philoſophiſchen Syſteme wurde — in anderer Beziehung — ſchon oben gedacht. In ihrem Gefolge gingen die Beſtrebungen für Wiſſenſchaftspflege und Lehrmethode durch Thomaſius, die glückliche Wiederbelebung der hiſtoriſchen Disciplinen, beſonders der Geſchichtſchreibung ſelbſt, durch Maſcov und Bünau, die tief in's Leben greifenden Bemühungen Spener's und Aug. Herm. Francke's für ein lauteres Herzenschriſtenthum. Gleichzeitig erwachte aber auch die dichteriſche Produktivität, unterſtützt zugleich von einer vervollkommneten und gereinigten Sprache. Bereits hatte Klopſtock's fromme Dithyrambik die Geiſter wieder aufwärts gezogen und Wieland's graziöſer Epikuräismus wieder friſch in's Leben blicken gelehrt; jetzt ſtimmte ſich auch die urgermaniſche Lyrik in den Göttinger Dichtern wieder zu vollen, volksthümlich friſchen Klängen, ein Umſchlag, der nothwendig auch auf die muſikaliſche Produktion ſeine heilſamen Folgen ausüben mußte und dieſe ſowohl fruchtbarer als auch werthvoller geſtaltete. War die erſte Hälfte der Periode eine Zeit der Erſchlaffung und der unproduktiven Nüchternheit geweſen, ſo iſt dieſe zweite Hälfte eine Zeit des geiſtigen Aufſchwungs und des wiedererwachenden Schaffensdranges — auch auf muſikaliſchem Gebiet. Auch das Lied werden wir in dieſer zweiten Hälfte des Zeitraums zu wahrhaft poetiſchem Werthe erblühen und zugleich die Richtung in's Volksthümliche nehmen ſehen, wo ſeine Reize noch allgemeiner zur Anerkennung kommen und noch dankbarer aufgenommen werden. Hiermit haben wir jedoch ſchon den

zweiten Faktor berührt, der für die Geſtaltung der Muſik und des Liedes in unſerm Zeitraum von beſtimmender Wichtigkeit wurde, nämlich die D i c h t u n g d e s Z e i t a l t e r s, vor Allem die L y r i k, die ja dem

Liede erst seinen substanziellen geistigen Inhalt giebt, das musikalische Lied überhaupt erst möglich macht. Man wird es ohne Versicherung glauben, daß die Poesie des Gemüthslebens in einem gemüthlos nüchternen Geschlechte, wie es das deutsche Volk bis gegen 1750 war, nicht zur Blüthe gelangen konnte. Da aber die Dichtkunst nie und nirgends dieser ihrer eigensten Provinz — wir meinen des Gemüthes — entbehren kann, so that man damals wenigstens so, als ob man sie besitze; das Gefühl, die Leidenschaft, die Liebe selbst kannte man nicht: so handhabte man wenigstens die Sprache, die Phraseologie der Liebe und blieb damit allerdings außerhalb der Sache, auf dem Standpunkte des oberflächlichen Spielens und Tändelns stehen: die erotische Poesie macht gleichsam erst Schule, Vorstudien für die bevorstehende Herzenserklärung. Es ist noch nicht das Aufgebot des inwendigen Menschen, noch nicht das Pathos, das Herzblut der eigensten Empfindung, noch nicht das hingebende Selbstopfer des innersten Wesens, was sich in der Dichtung ausspricht: sondern man giebt sich und seiner Geliebten mythologische, arkadische Schäfernamen, eben zum Beweise, daß der Mensch selbst mit seiner wirklichen Individualität, mit seinem innersten, wärmsten Herzschlage noch nicht dabei sei, das Ganze bloß ein geborgtes Kleid, ein leichtfertiger Zeitvertreib. Wie einst der Mummenschanz des Mittelalters, so entspringt auch diese mythologische Verkleidungssucht der Poesie des vorigen Jahrhunderts aus dem Gefühl, daß das wahre Wesen des Menschen, die reine Empfindung, die natürliche Herzenssprache noch nicht gefunden sei, anderseits aber auch aus dem Bemühen, besser zu erscheinen als man ist, und sich zur Verhüllung des Mangels wenigstens das Gewand des schön Menschlichen, wie es in der Geschichte ein Mal typisch hervorgetreten war, nämlich die ideale Drapirung der antiken Götter- und Heroennamen, umzuhängen. Die Dichtung spricht noch nicht Empfindungen aus, sondern gebraucht nur die herkömmlichen Wörter, die Namen für die Empfindung, die Sache selbst kennt und hat sie noch nicht. Der bloße Schein, das täuschende Erkünsteln der Gefühle, das leichtfertige Tändeln mit ihnen ist es, womit die damalige Lyrik sich schmeichelt und über ihren tiefsten Mangel hinweghilft. Mit andern Worten: die lyrischen Gedichte dieses ersten Zeitraumes tragen den allegorischen Zopf der ganzen damaligen Bildung. Sie gehen um die volle Empfindung, um die ganze Leidenschaft herum, sagen nur schüchtern und verschämt andeutend aus, was

sie meinen, und kommen daher nirgends zum wahren und einzig treffenden Ausdruck. Die Dichtkunst lernt erst die Terminologie der erotischen Sprache, der Gefühle, ehe sie zum Ernst, zur Tiefe der Leidenschaft fortgeht.

Die dichterischen Texte sind daher in der ersten, dürftigen Hälfte der Periode noch völlig poesielos, entweder triviale Aufklärungs- und Nützlichkeitspoesie, oder eine süßliche und anstößige Erotik. Um mit Riehl's gedrängten und schlagenden Worten zu reden: „Schäferlich kokette oder auch schlüpfrige Liebeslieder, trockne Lehrgedichte mit hausbackner Altweibermoral und witzige Spielereien bilden den Grundstock der damaligen musikalischen Lyrik" (Morgenbl. 1861, S. 1158); und die bezüglichen Dichter charakterisirt man mit dem ebenso vorwurfsvollen wie treffenden Epitheton „Wasserpoeten". Von Johann Rist an, trotzdem er der Begründer des „Schwanenordens an der Elbe" war, bis zum ersten Auftreten der Göttinger starren die lyrischen Verse von strohdürrer Nüchternheit und unglaublichen Geschmacklosigkeiten. Die Gedanken sind die allergewöhnlichsten, der Dichtung völlig unwürdig; Sinniges und Zartes, oder ein edler Ausdruck sind seltne Oasen in dieser Einöde, die Sprache ist durchweg prosaisch nüchtern. Trockne, reflektirende Texte schreckten selbst geschmackvolle Komponisten, wie P. Schulz, nicht zurück, weil es eben noch keine bessern gab (vgl. J. A. P. Schulz: „Religiöse Oden und Lieder". 1786. S. 8. Strophe 1). Sehr häufig sind Gedichte, deren Schwerpunkt auf einem Vergleich, einer Entgegensetzung ruht (vgl. Kirnberger: „Lieder mit Melodien". 1762. S. 19. Graun: „Oden". 1753. Nr. 4. Nr. 8. Nr. 11). Mit Vorliebe und in großer Menge wurden Fabeln komponirt, wie denn z. B. Herbig 1760 Gellert'sche Fabeln mit langen Recitativen und kleinen melodischen Sätzchen dazwischen für Gesang zurechtmachte; ja in der Speyer'schen Anthologie von 1789 genießt sogar Gellert's „Tanzbär" die Ehre musikalischer Verherrlichung. Aber die Dichtung geht noch weiter und wirft sich sogar an die trivialsten Stoffe, ja an förmliche Gemeinheiten weg, für die sie zugleich eine vollkommen ebenbürtige Sprache zur Hand hat. Man höre Beispielshalber folgende Anfangsstrophe aus dem „Gebet einer betagten Jungfer an den heiligen Andres" (Joh. Friedr. Rothmann's „Lustiger Poete". 1711. S. 349. Hoffmann von Fallersleben „Unsere volksthümlichen Lieder". Leipzig, 1859. S. 10):

„Andres, Mann-Bescherer,
Du treuer Jungfern-Lehrer,
Hier steh ich splitternackt:
Wann wird die Stunde kommen,
Daß einer mich genommen
Und mein Braut-Bette knackt?"

Auch was Telemann an Stoffen besingt, steht tief unter dem Nullpunkte des poetischen Thermometers; hier nur einige Beispiele von seinen Liedtexten! In „Singe-Spiel und Generalbaß-Übungen" (1741) heißt es u. A. (Nr. 1):

„Neues."

„Etwas neues vorzutragen,
so nicht nach dem alten schmeckt,
will schon manchen niederschlagen,
daß er nicht was junges heckt.
Doch, was soll die sclaverey,
die so enge Grenzen setzet?
ob es alt ist oder neu,
gnug, wenn's nützet und ergetzet."

Ferner ebendas. (Nr. 41): „Seltenes Glück."

„Ein stand, der ohn gefahr ist,
ein guter ruhm, der wahr ist,
ein capital, das baar ist,
ein eßen, das fein gahr ist,
ein trunk, der frisch und klar ist,
ein weib, das guter haar ist,
und unter zwanzig iahr ist:
wenn diß zusammen dar ist,
das heist ein glück, das rar ist."

In Telemann's „24 Oden" (1741) wird Ode 8 „Das Lachen" u. A. mit folgender Apotheose verherrlicht:

„Blöken ist der Heerde,
Wiehern ist der Pferde
Scherz und Lustigseyn;
Vögel können singen.
Unter allen Dingen
Lacht der Mensch allein."

In dem „Vergnügten Schäferleben" (ebendas. Ode 18) tröstet sich der Hirt mit folgenden Versen:

„Wenn es regnet, stürmt und blitzet,
Kriech ich in den holen Baum,

Der mich vor dem Wetter schützet,
Durch den mir erlaubten Raum.
Unterdeßen, daß mein Vieh
Nicht ein Raub des Wolfes werde,
Bleibt mein Pudel bei der Heerde
Und durchregnet so, wie sie."

In Graun's „Oden" (1753 Nr. 27) findet sich folgende versificirte Gemeinheit:

„Crispin, ein Kenner der Monaden,
sprach von der Körper erstem Stoff,
sich schwerer Weisheit zu entladen,
da, wo Ruffin, ein Säuffer, soff.

„Da sprach der Säuffer zu dem Weisen:
Ha, Freund, Monaden glaub ich auch;
Doch, daß sie sind, magst du beweisen,
Ich trinke sie in meinen Bauch."

Auch Kirnberger's Liedermuse ist nicht sehr wählerisch in den Texten. In den „Oden mit Melodien" 1773 Nr. VI. heißt es z. B.:

„Wenn ich kein Geld zum Saufen hab',
geh ich und schneide Besen ab,
und lauf die Gassen auf und ab
und rufe: kauft mir Besen ab,
damit ich Geld zum Saufen hab'!

Trunksucht und schlechte Wirthschaft scheinen überhaupt Lieblingsstoffe der damaligen Dichter wie Komponisten gewesen zu sein. Ein zweites derartiges Gedicht bei Kirnberger lautet (ebendas. Nr. XIII):

„Krispin geht stets berauscht zu Bette,
Und öfters wenn der Tag schon graut;
Sein Weib, die lächelnde Finette,
Lebt mit dem Nachbar recht vertraut.
Kein Haus ist auf der ganzen Welt,
Wo man so gute Wirthschaft hält."

Auch in der zweiten, poetisch bessern Hälfte der Periode fehlt es anfänglich und selbst später neben dem Gehaltvollen nicht an Trivialitäten in der Textdichtung, indem der damalige Zeitgeschmack Aufklärung und praktische Nutzbarkeit für unzertrennlich von der Dichtkunst hielt und von der Kunst im Ganzen einen sittlichen oder nützlichen Zweck forderte. Poetische Belegstellen hierfür beizubringen ist überflüssig, da die betreffenden Texte ganz den obigen gleichen. Im großen Maßstabe haben wir eine solche Mischung von Gutem und Trivialem in Nicolai's „Allgemeiner

deutscher Bibliothek", obwohl diese anderseits wieder das höhere Verdienst hat, die erste Sammlung alter und neuer Volkslieder überhaupt zu sein. Allmälig aber, schon in den Graun'schen Oden (um 1750), wo Texte von Geßner, Hagedorn, Christ. Weiße auftreten, und noch mehr seit den siebziger und achtziger Jahren wird's allmälig wieder jung und grün im verödeten Garten der deutschen Lyrik: in den buntesten Farben und den mannigfaltigsten Wohlgerüchen duften seine Blumen; kleine, lichte Blümchen im Sonnenschein, wie ernste Trauergewächse im einsamen Schatten stehen ringsumher. Die frostige Verstandeskälte ist gewichen: wir athmen wieder in der warmen Luft der Empfindung, Trink- und Liebeslieder sind auch jetzt wieder vorherrschend, aber edler und poetischer als die frühern. Hagedorn hatte zuerst das kleine, gefällige Lied gepflegt und in direkter Verwandtschaft Gleim und seine Geistesgenossen das sogen. „anakreontische Lied" angeschlossen, während diesen der gemüthliche Gellert seine innigen religiösen Lieder zur Seite stellte. Am Glücklichsten aber und besonders am Volksthümlichsten sproßte das eigentliche Lied im Kreise des Göttinger „Hainbundes", wo Hölty den schwermüthigen, Claudius den kindlichen und humoristischen Ton anschlug, während in des frühern und einer andern Landschaft angehörenden Lavater's Schweizerliedern schon der echte Naturton stellenweise auf das Täuschendste erklungen war. Der geniale Bürger aber, alle diese Seiten in sich vereinigend und nicht minder glücklich im gefühlvollen und anmuthigen Liede, wie vornehmlich in der dramatisch schwungvollen „Ballade", brachte diese ganze Produktion erst zu voller Blüthe. Streift er gleich mitunter in Stoffen und Ton an's Gemeine, so wiegt doch der echt volksmäßige, anschaulich drastische Charakter seiner Gedichte diesen Mangel hinlänglich auf. Keiner der damaligen Poeten ist so wahrhaft poetisch, keiner musikalisch so brauchbar und daher auch in den Liederwerken jener Zeit so stark vertreten, als er; die volksthümlichsten Lieder jener Tage, die noch jetzt beim Volke und bei der Jugend theilweise in Ehren stehen, wie ganz besonders die sagenhafte oder aus dem wirklichen Leben gegriffene Ballade, die, wie wir später sehen werden, auch in der Entwickelung des musikalischen Liedes eine besondere Stufe repräsentirt — sind regelmäßig von Bürger. Und dabei ist diese ganze Dichtung rein deutsch, rein menschlich und populär, ohne Bezugnahme auf das Alterthum, ohne mythologische Anspielungen, ohne gelehrten Apparat. Fast die ganze Göttinger Schule behandelte ausschließlich volksthümliche Stoffe in fließenden Versen, deren

stillschweigendes Vorbild das Volkslied war. In dieser Poesie ist nichts Hohes und Erhabenes, nichts symbolisch oder allegorisch Dunkles, das zum Verständniß eines Kommentars bedurft hätte: die Stoffe sind vielmehr durchweg der volksvertrauten National- und Lokalsage, den Vorkommnissen des Alltagslebens und der Volkserfahrung entnommen; Anspielungen an Fremdes und Alterthümliches fallen nur selten dazwischen. Die Sprache aber ist von einer Reinheit, von einem Fluß und Schwunge, der sich in das unverbildete Ohr des Laien unausbleiblich einschmeichelt, aber ebensosehr auch edlere Kunstansprüche befriedigt. Was sich aus fremden Sprachen in der Poesie unserer Periode findet, wie z. B. lateinische und griechische Verse (bei Kirnberger 1773 und 1780), will weniger zeitgemäßes Lied sein, als nur eine gesangliche Deklamationsstudie, wie deren die Tonsetzer schon in der Epoche der Mehrstimmigkeit mit Vorliebe angestellt hatten. Man begreift, wie diese verjüngte, rein deutsche Dichtung, besonders in den Händen der Göttinger, zünden und begeistern mußte, nachdem das Lied 200 Jahre lang entartet und dem Volke entfremdet geblieben war. Daß endlich Göthe es war, der diesen jungen Liederfrühling zur letzten Entfaltung brachte, ist allbekannt, und bedarf es nur seines Namens, um uns sofort seine hierher gehörigen lieblichen Dichtungen vor die Seele zu rufen. Dabei ist es, besonders für den Literaturfreund, nicht ohne Interesse, manchem der damals entstandenen Gedichte in erster Fassung zu begegnen, von der die spätere, in die gesammelten Werke übergegangene Redaktion nicht unerheblich abweicht. (Siehe z. B. das Göthe'sche: „Der du von dem Himmel bist" bei Rust: „Oden und Lieder". 1784. S. 9, Göthe's: „Gern verlass' ich diese Hütte" bei Krebs: „Lieder mit Melodien". 1777. S. 16 u. a.) Jedoch gelang Göthe der eigentliche Volkston, obwohl er dessen Klang und Verständniß schon früh in sich aufgenommen, nur in seltner Herablassung von seiner klassisch idealen Höhe; und eine ganz analoge Erscheinung ist es, daß es zu Göthe's zahlreichen lyrischen Dichtungen kaum eine einzige volksbeliebte Singweise giebt: von Reichardt's fleißigen Kompositionsstudien zu Göthe'schen Liedern dürfte „Röslein auf der Haide" die einzige populär gewordene sein. Glücklicher war Schiller, der, obwohl ursprünglich ein unlyrischer, philosophischer Idealist, doch in einzelnen wirklichen Liedern den echten Volkston richtig traf und die Freude hatte, in diesen Liedern nicht ungeschickt komponirt zu werden („Ein freies Leben führen wir" aus den Räubern, „Es lächelt der See, er ladet

zum Bade“ aus Wilhelm Tell u. a.). Im Ganzen jedoch steht es fest, daß unsere größten Dichter im Fache des volksthümlichen Liedes die kleinsten sind, und daß, umgekehrt, die bescheidensten Ansiedler am deutschen Parnaß zu den beliebtesten Poeten zählen, wenn sich's um das kleine, populäre Lied handelt. Bürger, Hölty, Claudius u. A. haben ungleich weniger ideale Begabung, aber unendlich mehr Naturnähe und Naturton, als Herder, Schiller oder Göthe, und haben sich daher auch musikalisch ungleich verwendbarer gezeigt, als die auf höherm Kothurn wandelnden Klassiker.

3. Der dritte Faktor, welcher auf das Lied unserer Periode Einfluß übte, war die Musik selbst, sowohl in theoretischer und konstruktiver Hinsicht, wie nach Seiten ihrer geschichtlichen Verwirklichung, ihrer einzelnen Gattungen, besonders derjenigen, die sich im allgemeinen Entwickelungsgange der Tonkunst bereits zu selbständiger Bedeutung emporgearbeitet hatten: die Oper und das Oratorium auf der einen, die Instrumentalmusik auf der andern Seite.

Schon ihrem innern Bau und ihrer praktischen Methode nach wich die Musik des 17ten und 18ten Jahrhunderts von der ältern erheblich ab; ja jener ganze Gegensatz der beiden Haupthälften der musikalischen Gesammtentwickelung, der der Formstudien und der Ausdrucksfähigkeit, beruht wesentlich auf dieser methodischen Differenz. Während ihrer ganzen frühern Entwickelung auf das System der Kirchentonarten basirt und deshalb jenen beengenden, fremdartigen Zuschnitt annehmend, der durch die abweichenden Intervallschritte und Akkordverbindungen dieses Systems bedingt war, hat die Musik mit der jetzt vorliegenden Epoche diesen Charakter überwunden: sie sagt sich von dem alten System los und schafft sich das neue, diatonische Tonsystem mit seinen Dur- und Molltonleitern, mit seinen enharmonischen und chromatischen Tonverhältnissen; dasjenige System, welches der uns angebornen Gesetzmäßigkeit des Seelenlebens, den Forderungen des natürlichen, allgemeinen Gehörsinns entspricht; dasjenige System, innerhalb dessen ein geistiger oder seelischer Inhalt zum ersten Mal in redeähnlicher oder sonst analoger Tonsprache zum Ausdruck gelangen kann. Denn auf den Unterschied der Dur- und Molltonleitern begründet, hat erst dies System, gegenüber der schwebenden Unbestimmtheit der „Kirchentöne“, den Charakter des Bestimmten und Begrenzten, gleichsam scharfgeschliffene Verstandes- und Vernunftbegriffe, prägnante, charakteristisch sprechende Formen und erst mit diesen die Ausdrucksfähigkeit für einen geistigen oder seelischen Inhalt.

Dieser ganze Umschwung war zunächst und principiell ein harmonischer. Nicht mehr wurden in diesem neuen System, wie einst im alten, charakteristisch eigenartige Tonleitern unterschieden, die mosaikähnlich neben einander bestanden, sondern das ganze Tonreich fußte auf einer einzigen Grundtonleiter, die sich in den verschiedenen Höhelagen dieses Tonreichs völlig gleichmäßig wiederholte und so das ganze Tonreich zur vollkommensten innern Gleichartigkeit, zu völlig gleicher Darstellungsfähigkeit auf allen Tonstufen ordnete. Aber gerade innerhalb dieser einen, allbeherrschenden Tonart machte sich wiederum das natürliche Bedürfniß nach Unterschieden geltend und befriedigte sich in der Weise, daß es die Grundtonart auf die verschiedenen Höhestufen ihrer einzelnen Intervalle erhob und so unsere heutigen Tonarten erzeugte. Dies sind nicht wieder specifisch eigenartige Oktavenreihen mit verschiedenen Intervallschritten, sondern nur Wiederholungen der einen Grundtonart in wechselnder Lage, aber eine jede von charakteristischer Klang- und Stimmungsfarbe und dadurch fähig, einer bestimmten Seite des Gefühlslebens annähernd zur Darstellung zu dienen. Diese verschiedenen Tonarten auch sichtbar für das Auge durch bestimmte Zeichen (♯ und ♭) zu markiren, war die unmittelbare Folge der neuen Erfindung und wurde von nun an auch allgemeiner Gebrauch. Im ersten Zeitraum unserer Periode hallen bekanntlich noch die Kirchentonarten der alten Kontrapunktik nach: gewöhnlich ist da nur ein ♭, selten sind zwei vorgezeichnet, D moll und G moll — wie man nach heutiger Terminologie sagen würde — sind bei Weitem die häufigsten Tonarten. Nach dieser Anfangsepoche aber kommen unsere modernen Tonarten mit der Häufung der genannten Zeichen in Aufnahme und unterscheiden die betreffenden Lieder sehr kenntlich von der höchst sparsamen Zeichenschrift der ältern Harmonik. Ferner wurden in dem neuen System nicht mehr innerlich fremde Tonarten und Akkorde oder höchstens quintverwandte zusammengestellt, sondern nur akustisch verwandte gingen Verbindungen ein, während durch die unendliche Modulationsfähigkeit vermittelst der halben Töne — Chromatik und Enharmonik — die Übergänge der verschiedenen Tonarten in einander zu vollster Leichtigkeit geglättet waren und nur die arithmetisch einander fremdartigen und hartklingenden vermieden wurden. Endlich tritt die Harmonie, auf deren Operationen der alte Tonsatz ausschließlich alles Gewicht gelegt, ja die den Tonsatz allein ausgemacht hatte, erst jetzt in die bescheidene Gleichstellung mit der Melodie und verringert sich zu einem Maße, das,

mit dem frühern Reichthum verglichen, allerdings dünn erscheinen mußte, das aber, ästhetisch geschätzt, allein in dieser Vereinfachung zur schönen Gefühlsdarstellung mitzuwirken fähig war.

Bezüglich der Melodie hatte bereits gegen Abschluß der vorigen Periode die Einsicht Platz gegriffen, daß es Worte seien, die man singe, und daß man diese vor Allem zu berücksichtigen, diesen im Gesange ihren Ausdruck zu geben habe. In dieser Überzeugung hatte man schon in dem verschlungenen Stimmengewirr der kontrapunktischen Tonsätze die einzelnen Stimmen allmälig gesangmäßig zu führen gestrebt und schließlich die einstimmige Melodie selbst gewonnen: diese Melodie, welche sich dem Texte wenigstens insofern anzuschmiegen sucht, als sie sich von den sinnentsprechenden Tonfällen der Wortmelodie stillschweigend leiten läßt. Dadurch kam offenbar mehr Zusammenhalt, kam etwas Geschlossenes, Abgerundetes in die Melodien und jener wohlthuende Reiz, jene Beruhigung, die wir aus Allem schöpfen, was sachrichtig und vernunftgemäß ist. Die alten Kirchentonarten hatten der Melodik ein viel weiteres Feld für Erfindung und Tonführung gestattet, da diese sich hier in weitern Lagen und durch verschiedene Tonarten hindurch, selbst in einem und demselben Gesange bewegen konnte. Die scharf gemessene Gleichförmigkeit des neuern Tonsystems dagegen in allen Lagen des Tonreichs gab auch jeder einzelnen melodischen Weise ein fest bestimmtes Gepräge und die Beredsamkeit eines verständlichen Ausdrucks. Und dieser Reiz des Verständlichen und Ansprechenden gelang der Erfindung um so leichter, als, wie gesagt, auch die Harmonik in dem neuen System eine ungleich einfachere gegen die der Kirchentöne geworden war. Diese erging sich mit vollster Freiheit durch alle Tonarten und schreckte selbst vor innerlich Unverwandtem und Hartem nicht zurück. Das neue System dagegen beschränkte seine Übergänge und Akkorde auf innerlich Zusammengehöriges und reducirte sich besonders bei schlicht einstimmigen Melodien auf die nothdürftigste Unterlage von Tonika und Quinte. Andererseits ist aber auch nicht zu läugnen, daß dieser beschränkte harmonische Untergrund den Melodien im neuen System eine gewisse Ähnlichkeit der Gesammtanlage, der Melodieführung verlieh, die sich schließlich als Gleichförmigkeit, als Dürftigkeit fühlbar machen mußte. Es ist wahr: die Melodien haben zum Theil schon gefühlsverständliche Kantilene, sagen schon etwas Bestimmtes, dem Texte Analoges aus; aber bei ihrer Kürze und ihrem gleichmäßig naiven Charakter sehen sie sich unter einander bedenklich

ähnlich, so daß ein wesentlicher Fortschritt, eine starke Schattirung in ihrer Gesammtmasse kaum wahrzunehmen ist. Das ganze Liedmaterial der Periode dehnt sich als unterschiedsloses, gleichartiges Ganzes dahin; wenigstens treten so markirte Gegensätze, so selbständige Einzelbilder hier nicht hervor, als es in der mehrstimmigen Periode der Fall gewesen war.

Mit dem Anschluß der Melodie an den Text war aber auch die Rhythmik auf ihren Begriff, auf ihre Wahrheit zurückgeführt, nämlich instinktiv geforderte, nach dem kleinsten Taktmaß gegliederte Bewegung der musikalischen Tonreihe zu sein. Hatte man einmal das Wort als die Norm des Gesanges, den Text als das wirkliche Objekt der Gesangmelodie begriffen, so war damit auch die metrische Bewegung der Textworte, der Sprachrhythmus, als das Bewegungsgesetz der Gesangmelodie zugestanden. Die alte Rhythmik, welche die harmonisch fortrückenden Stimmen- und Akkordmassen des polyphonen Tonsatzes nur mechanisch nach dem längsten Zeitmaß, also nur scheinbar getheilt hatte, war hiermit aufgegeben und nicht bloß die kleinste Theilungseinheit als rhythmisches Grundschema gesetzt, sondern auch der Tonfall des dichterischen Metrums, das einfache Gesetz der Hebung und Senkung zum normirenden Maß der musikalischen Bewegung erhoben. Alle diese Momente, Melodik, Rhythmik u. s. w., waren schon in der Naturmusik des Volksliedes instinktiv vorhanden gewesen und von ihm aus unbewußt auch in die Kunstproduktion übergegangen: das Volkslied hatte von Anfang an natürliche Melodik und Rhythmik und hinter beiden auch eine verborgene Harmonie gehabt, ohne deren Grundlage auch nicht die einfachste Melodie möglich gewesen wäre. Aber erst jetzt, mit dem Beginn unserer Periode, treten alle diese Momente der Musik in bewußten Gebrauch, werden sie wesentliche Darstellungsmittel des poetischen Textinhalts, Träger und Vermittler der musikalischen Schönheit.

Aber auch bezüglich ihrer Gestaltung in der Wirklichkeit war die Musik von dem Momente an, wo der Text als das Normativ des Gesanges adoptirt war, eine wesentlich andere, eine weitere geworden: sie war zu musikalischen Unterschieden auseinandergegangen und hatte sich an selbständigen, scharf gesonderten Gattungen bereichert. Bisher waren die angeblichen Gattungsverschiedenheiten von Gesang nur von den verschiedenen Verrichtungen des kirchlichen Kultus oder von den mannigfaltigen Gattungen der Poesie hergenommen gewesen: Psalmen, Hymnen, Sequenzen, Prosen u. a. waren Bezeichnungen für kirchliche

Kompositionen, Rondells, Motets, Chansons, Madrigals u. s. w. für weltliche Gesangstücke, Beides aber ursprünglich nur Namen für verschiedene Dichtungsarten. Jene, die kirchlichen Gattungen, wurden sämmtlich nach einer Methode behandelt, nämlich gregorianisch kantillirt, später wurden beide, kirchliche wie weltliche, ebenso gleichförmig nach einer zweiten Methode hergerichtet, nämlich harmonisch mehrstimmig ausgeweitet und melodisch entstellt. Jetzt macht die neugefundene Kunstmelodie die Wiedergabe der dichterischen Texte nach ihren specifischen Charakterverschiedenheiten möglich; und unterstützend schließt sich die musikalische Rhythmik dem textlichen Metrum, die Harmonie, in maßvoller Gleichstellung mit der Melodie, der Gesammtstimmung der Dichtung malerisch und ergänzend an. Erst von jetzt an wird es möglich, dem Dichtungscharakter auch musikalisch ein Gegenbild, jeder poetischen Gattung auch ihre besondere vokale Färbung zu geben. Historisch zum Theil schon früher entstanden, kommen die einzelnen musikalischen Gattungen erst im Laufe unserer Periode zu wirklicher musikalischer Ausprägung, und zwar Oper und Oratorium in der ersten Hälfte derselben, die Instrumentalmusik in der zweiten.

Die deutsche Musik — um die sich's hier allein handeln kann — steht während der vorliegenden Liedperiode genau in demselben Stadium, worin die Musik bei den Italienern sich 50 bis 100 Jahre früher befunden hatte, wo die Italiener alle jene erfolgreichen Erfindungen machten, aus deren Keimen sich die ganze spätere Tonkunst entwickeln sollte: die Monodie, das Recitativ, die dramatische Arie, die melodiöse Kammerkantate, die Oper, das Oratorium. Besonders ragen zwei Männer unter den Italienern damals als die einflußreichsten hervor: nämlich Viadana, der in seinen „Kirchenkoncerten" (kurz vor 1600) die rein vokale Melodie, mit der Absicht auf Ausdruck, geschaffen hatte, und Scarlatti (um 1700), der das Recitativ zu sinngemäßem Wortvortrag steigerte, die Arie verbesserte und die ersten selbständigen Opernouvertüren schrieb. Wie diese Zeit, etwa seit 1590, für die italienische Musik der Aufgang gewesen war — und über diesen, über eine bloße Grundlegung der einzelnen Gattungen ist sie bekanntlich nie hinausgekommen, — so ist die vorliegende Periode, und besonders der Zeitraum von 1700—1750, das Morgenroth der deutschen Musik. Nur die ersten 50 Jahre der Periode, von 1650 bis gegen 1700, sind dürftig, weil es in allen Gattungen noch an Produktivität fehlt, ja Gattungen meistens noch nicht her-

vorgetreten sind; hier steht daher das Lied noch ganz isolirt und sich allein überlassen, ohne Vorbild, ohne Anregung von außen; diese Jahrzehnte der Liedgeschichte werden sich uns als die unfruchtbarste Strecke der ganzen Periode darstellen. Aber nach 1700 thut die deutsche Tonkunst einen bedeutsamen Schritt nach dem andern. Aus den Erfindungen und Elementen der Italiener zieht sie die ersten Konsequenzen, die ersten dort entstandenen Gattungen nimmt sie für ihren eignen Bedarf zu sich herüber: Oper und Oratorium finden in Deutschland nicht nur eine gedeihliche Pflege, sondern werden zu selbständigern und gediegnern Gattungen fortgebildet, als Italien aus ihnen zu machen verstanden hatte; und die Instrumentalmusik, zu der Italien kaum den Grund gelegt, wächst aus dem Schoße der hervorragendsten Genien zu einer thaten- und folgenreichen Originalschöpfung des deutschen Kunstgeistes. Aber diese ganze Blüthe der deutschen Musik hat ihre ersten Nahrungssäfte aus Italiens Gärten gezogen: unsere größten Geister, z. B. Händel und Mozart, stehen entweder direkt auf den Schultern der Italiener, oder sie haben sich wenigstens befruchtet an den Schöpfungen Italiens und hätten ihre eignen Werke nicht in der Vollkommenheit schaffen können, wenn nicht jene ihnen vorangegangen wären.

Die Pflege und Beliebtheit der religiösen Gesangmusik gleich zu Anfang unserer Periode wird aus dem Übergange zu erklären sein, den ein geistiges Lebensprincip nimmt, wenn es als wirkliche Geistessubstanz der Menschheit sich auszuleben anfängt; in diesem Falle ist es regelmäßig die Kunst, sind es die untergeordneten, dem Genusse dienenden Lebenssphären, in die es sich als geklärtes Residuum, aber noch immer mit selbständiger Zeugungskraft, rettet. Der wesentlich religiöse Geist des Mittelalters, der sich in der Reformation noch ein Mal zu höchster Energie zusammengefaßt hatte, hörte mit diesem Kulminationspunkte zugleich auf, erfüllende Substanz der Geister zu sein: mit der Reformation selbst, die zuerst den protestantischen Grundbegriff des Individuums, des Selbstbewußtseins, und damit auch des Zweifels, der Negation betont hatte, trat er in den Prozeß seiner Selbstauflösung. Nach ihrem idealen und theoretischen Geistesleben machte die Menschheit damals den Anfang zu jener Wendung auf das Reale, in deren fortgesetzter Bahn wir noch heutigen Tages mit unserm Materialismus und Industrialismus begriffen sind. Das 18. Jahrhundert, dasjenige unserer Periode, steht bereits ganz in der Strömung dieser Auflösung: statt des

allerfüllenden Glaubens Zweifel und philosophische Erkenntniß dieses Glaubens, statt der Frömmigkeit Aufklärung, statt der Liebe und des Pathos der vollen Leidenschaft Liebelei und Schönthuerei mit den Gefühlen, statt echter, innig empfundener Volkslieder, wie sie besonders im 16. Jahrhundert erklangen, jetzt nur noch matte volksthümliche Lieder, die jenen Schatz künstlich ersetzen sollen. Aber gerade unter dieser Verflüchtigung des Ernstes als erfüllender Lebenssubstanz nimmt der Geist den Weg in das gleichfalls sinnliche Gebiet der Kunst und gestaltet sich die dunkle, verschleiernde Tonwelt zum willkommnen Organ und Kreise seines Waltens. In der ernsten, ascetischen Form des Glaubens, der Andacht, der Buße hat er sich erschöpft und aufgelöst; aber nun lebt er in der abgeschwächtern Form der Schönheit, in der täuschenden Sprache der Kunst fort und gewinnt die fortgeschrittene Menschheit wenigstens noch durch das Medium des Wohlklanges, da die Mittel des Wortes, der Überredung die freigewordenen Geister nicht mehr zu fesseln vermögen. Dies die Erklärung aller religiösen Tonkunst nach ihrer mittelalterlichen Glanzepoche, dies zugleich die Erklärung des vorwiegend weltlichen Charakters, den die religiöse Musik auf allen spätern Stufen angenommen hat, auch auf der unsrigen. Dieser weltliche, oder sagen wir lieber menschliche Charakter ist jedoch nicht nur ein vollkommner Ersatz für die strenge, herbe Erhabenheit der ersten Glanzzeit, sondern ist geradezu erst die Wahrheit der Sache, ist diejenige Gestalt, worin auch diese an und für sich ideale Musik erst sinnlich schönen Ausdruck und menschliche Verständlichkeit gewinnt; allein vermittelst dieses mehr menschlichen Gepräges hält sich die religiöse Musik noch heutigen Tages nothdürftig über Wasser, da ja die moderne Menschheit im Übrigen ganz andern Zielen nachjagt; und was irgend die religiöse Musik an Beliebtheit und Volksthümlichkeit erlangt hat, verdankt sie gleichfalls nur dieser Menschlichkeit ihrer Tonsprache. Die italienische Kirchenmusik des vorigen Jahrhunderts ist schon an und für sich weltlich genug, um zu gefallen; aber auch die deutsche hat, so sehr immerhin der Schein dagegen sprechen mag, einen durchaus volksthümlichen Grundzug, den erhabenen S. Bach nicht ausgenommen.

Wie schon in der ältern Gattung des deutschen Kirchengesanges, nämlich im protestantischen Choral, die Erhabenheit des Religiösen mit formaler Einfalt und Verständlichkeit verschmolzen erscheint, so auch in der zweiten Gattung deutscher Kirchenmusik, im Oratorium. Zwar ist

auch dieses ursprünglich in Italien entstanden, hat aber erst in der Glaubenstiefe des deutschen Gemüthes und in der gründlichen Formbewältigung deutschen Arbeitsernstes den Boden für seine Vollendung gefunden: Bach und Händel vollzogen in ihren Passionen und Oratorien diese Vollendung, indem sie auch hier die religiöse Transscendenz der Stoffe mit faßlichen Formen wunderbar umkleideten, so daß Ohr und Gemüth selbst des Unkundigen gefesselt stehen vor der Übermacht dieser ebenso weihevollen als rein menschlichen Tonsprache. Allerdings erfordern die künstlichen Formen Bach's, die Feinheiten seiner kontrapunktischen Architektonik theoretisches Verständniß; aber der Textausdruck, dasjenige, was der Gesang sagt und wie er es sagt, also dasjenige, was am Vernehmlichsten zum Zuhörer spricht — das quillt aus so tiefem Gefühl, ist so innerlich wahr und überzeugend, daß auch der schlichteste Sinn davon überwältigt wird. Bach's hohepriesterliche Natur neigte nicht gerade zur volksmäßigen Erfindung; aber selbst die von ihm erfundenen Kunstmelodien sind voller Seele, voll Geist und Leben und darum auch verständlich. Noch weniger sind Bach's Melodien unmittelbar Volkslieder: weder hat er solche dem Volksgesange direkt entlehnt, noch ist irgend eine seiner Singweisen volksthümlich geworden; aber seine ganze Melodik ist volksliedmäßig, ist indirekt und im höchsten Sinne populär: auch auf den unmündigsten Laien, der musikalisch von der Sache Nichts versteht, üben seine Passionen, sein Weihnachtsoratorium, seine Kantaten, Motetten u. s. w. eine zwingende Gewalt. Eben, weil diese Musik, dieser Gesang aus den letzten Tiefen der Empfindung quillt, entstammt er zugleich der Natur, diesem letzten Grundquell und Mutterboden alles echt Menschlichen, alles tiefen Gefühls, aller wahren Schönheit; und darum redet diese Musik auch die Sprache der Natur, die Jedem verständlich ist. Schon von Hause aus populärer ist Händel. Dessen Melodien sind fast durchgängig von jener straffen Gesundheit, von jener textentsprechenden Richtigkeit, von jener durchschlagenden Siegesgewißheit, daß sie sich unmittelbar die Gemüther erobern, unfehlbar gefallen oder erheben. Und diese Kraft, diese Popularität haben sie, weil ein wahlverwandter Zug mit dem Volksliede vornehmlich Händel's lyrische Singweisen, in den Opern wie in den Oratorien, durchzieht und sie den Volksweisen als gleichgeborne Schwestern zur Seite stellt. Händel hat nicht bloß Volkslieder in seine selbständigen Tonwerke aufgenommen, sondern der ganze Zuschnitt seiner Melodik ist durch und durch volksthümlich. Wenn nun

die Schöpfungen dieser Heroen durch ihre geniale Allgewalt sich Bahn brachen, so fanden die geistlichen Kompositionen eines Graun, Rolle, Homilius u. A. in Folge ihrer direktern und niedrigern Volksthümlichkeit, die allerdings nur durch rationalistische Verwässerung der apostolischen Glaubenshoheit der beiden Großmeister möglich war, ein nicht minder dankbares Publikum. Aber daß sie es fanden und daß selbst diese verdünnte Gesangmusik zum Theil bis auf den heutigen Tag sich lebensfähig erhalten konnte, beweist nur, wie tief im deutschen Gemüthe die Sympathien für die Religion, auch für die religiöse Kunst begründet liegen. In manchen Musikerfamilien und Kantorenschulen wurde die Kirchenkomposition sogar eine Art erblicher Naturgabe, eine Tradition, die in den Söhnen und Enkeln ganze Generationen hindurch noch den Geist eines großen Ahnen fortwirken ließ; durch den eisernsten Fleiß setzten sie sich in Besitz einer außerordentlichen technischen Tüchtigkeit, besonders im Orgelspiel und der Orgelkomposition, und fanden an diesem vollstimmigsten und erhabensten Instrumente einen festen Mittelpunkt ihrer produktiven Thätigkeit überhaupt. Die Familie Bach ist, allerdings in absteigender Linie der Begabung, das großartigste Beispiel dieses erblichen Musikantenthums.

Die Oper, dies weltliche Gegenstück zum frommen Oratorium, bedurfte, nachdem sie schon um 1590 in Italien zum Vorschein gekommen war, fast ein volles Jahrhundert, ehe sie auch in Deutschland an's Licht trat; und auch hier wußte man sie Anfangs nicht anders, als im italienischen Styl zu behandeln. Man ergriff, weil man für historische Personen, für wirkliches Leben und Empfinden noch nicht den Muth und die Sprache besaß, mythologische Götter- und Heroengestalten und setzte deren wunderbare und abenteuerliche Thaten, abwechselnd zwischen Solo-Recitativen und mehrstimmigen Chorgesängen, in Scene. Nach Heinrich Schütz' vereinzelten Vorversuchen wurde erst die Hamburger Schule und in ihr vornehmlich Reinhard Keiser von Bedeutung, obwohl deren sämmtliche Leistungen auch nur wieder eine dürftige Vorstufe der spätern Vollendung durch Gluck und Mozart bilden. Bis zu deren Blüthezeit war in Deutschland die italienische Oper die allbeliebte und alleinherrschende, besonders bei den vornehmen Ständen und an den fürstlichen Höfen, weniger wohl um ihrer Neuheit willen, als wegen der entwickeltern, schmelzendern Melodik des Südens und wegen der kräftigern, ergreifendern Tonsprache der dramatischen Handlung; und zwar ging diese Beliebtheit

schon damals so weit, daß man die Opern selbst im Hause singen und spielen wollte und Opernarien für Klavier arrangirt werden mußten. Für das volksthümliche Bedürfniß aber, für die Schaulust des Mittelstandes und des eigentlichen Volkes an Stadttheatern und Provinzialbühnen stellte sich der Oper die kleinere, jetzt erst aufkommende Schwestergattung, das Liederspiel oder Singspiel, zur Seite und feierte nicht geringere Triumphe, als die stattlichere Schwester. Anekdotenhaft kleine, scherzhafte Texte über einen einfachen Vorfall aus dem gewöhnlichen Leben, wie sie damals vornehmlich von dem fruchtbaren Felix Weiße in Menge gedichtet wurden, fanden in der dramatisch angeregten Zeit sogleich eine Anzahl glücklicher Tonsetzer, welche zu diesen idyllischen Versen eine ebenso idyllische Musik lieferten und diese mit echt liedmäßigen Weisen wohlthuend durchflochten. Im südlichen Deutschland waren Ferd. Kauer (1751—1831) und Wenzel Müller (1767—1835) — letzterer mit Raimund in Verbindung — die originellsten und produktivsten Bänkelsänger, während sich im Norden besonders Joh. Ad. Hiller hervorthat, der zu leichten, lustigen Stoffen, die uns schon in den Titeln anmuthen, wie „Die verwandelten Weiber“, „Der lustige Schuster“, „Lottchen am Hofe“, „Die Liebe auf dem Lande“, „Die Jagd“ u. a. eine durch und durch unschuldige, gefällige Operettenmusik schrieb; ihm zunächst steht der spätere Joh. Friedr. Reichardt. Von geistvoller Textauffassung, von Gefühlstiefe u. s. w. ist in diesen Singspielen nicht die Rede; und auch musikalisch betrachtet, ist z. B. die Rhythmik nur die dichterische des Metrums, die Textbehandlung einfach syllabisch, Melodik und Harmonik auf die einfachste Grundlage von Tonika und Dominante beschränkt u. s. w. Aber die Gesammthaltung dieser Musik ist unmittelbar und frisch und vor Allem durch den liedmäßigen Charakter der Melodien und manches eingestreute liebliche Lied ansprechend und fesselnd. Lieder, wie „Ohne Lieb' und ohne Wein“ oder „Als ich auf meiner Bleiche“ sind noch heute unvergessen; auch wir hören diese Sprache ungeschminkter Naturwahrheit noch ebenso gern, wie sie schon zu ihrer Zeit ein weit anspruchsloseres Publikum entzückte.

Die jüngste der drei in Rede stehenden Gattungen war die Instrumentalmusik, deshalb die jüngste, weil sie des Vorgangs der beiden obigen Gesanggattungen bedurfte, insofern erst durch diese, durch deren allseitige melodische Textbehandlung der Gefühlsausdruck für die Musik überhaupt erschlossen worden war und nun auch das wortlose Instru-

mentalspiel lernen konnte, auf seinen mehr mechanischen Tonwerkzeugen gleichfalls seelische Bewegungen und Stimmungen zum Erklingen zu bringen. Aber ohne erklärende Textworte und als ein feingegliederter Kunstbau mit einer schwer verständlichen Gefühlsdialektik würde die Instrumentalmusik der Theilnahmlosigkeit des Publikums anheimgefallen sein, hätte ein idealer Künstler, wie z. B. Beethoven, sie erfunden oder zuerst in die Hand genommen: ein solcher würde sie ohne Zweifel zu erhaben gebildet und der schlichten Empfänglichkeit der Gebildeten entrückt gehalten haben. Daß sie dieser Gefahr entging, verdankte sie ihrem Schöpfer selbst, dem durch und durch volksthümlichen Haydn: er leitete sie gleich von vornherein in das Fahrwasser des Naiven und sicherte ihr dadurch die allgemeine Theilnahme. Unter Haydn's kindlichen Händen gestaltete sich die Instrumentalmusik gleich in ihrem Entstehen so menschlich, der Meister durchwebte sie mit so vielen volksliedmäßigen Weisen, gab ihr im Ganzen ein so gemüthvolles, harmloses Gepräge, daß ihr von Anfang die ungetheilteste Vorliebe entgegen kommen mußte. Die bald nachher mit der beliebten Gattung getriebene Industrie, jene immer wiederholte, fast fabrikmäßige Verfertigung von Quartetts, Quintetts u. s. w. durch einen Pleyel, Wranitzky, Gyrowetz, Rosetti u. a., die nach der Haydn-Mozart'schen Blüthe die Gattung mit unverdrossener Zähigkeit und bis zur formspielenden Entleerung von allem geistigen Gehalt breittraten; und die von dem neuen „Streichquartett" in's Leben gerufene Hausmusik, deren erste Form eben dies Quartett wurde: diese häuslichen Musikabende, Anfangs bei reichen und vornehmen, später auch bei bürgerlichen Dilettanten, diese musikalischen Kränzchen, die an die Stelle des Gasthausbesuchs, des Kartenspiels, der meist faden Familienunterhaltung traten — dies Alles beweist, wie eifrig man die junge Kunsterfindung ergriff und wie genußreich man sie sich zu machen wußte. Nicht bloß eine neue, zukunftreiche Musikgattung, nein, auch ein frisches, lebenskräftiges und lebenerweckendes Unterhaltungselement der socialen Gesellschaft war mit der Instrumentalmusik geschaffen.

Die Einflüsse der erwähnten Kulturelemente, erfreuliche wie ungünstige, sollten denn auch nicht lange auf sich warten lassen und in sehr bestimmten Zeichen an der Liedproduktion zu Tage treten. Wo, wie in der ersten Hälfte der Periode, das deutsche Volk in materieller Erschöpfung und geistiger Verarmung darniederlag; wo die Dichtkunst zu halb trockner, halb obscöner Versschmiederei verknöchert und zumal die Lyrik

zu völliger Unproduktivität ausgedörrt war; wo endlich die weltliche Oper und Instrumentalmusik und das religiöse Oratorium so ausschließlich das Scepter schwangen, daß neben ihnen keine andere Gattung, weder in den öffentlichen Aufführungen, noch in der häuslichen Unterhaltungsmusik aufkommen konnte: da muß auch das an sich schon bescheidene Lied in den Hintergrund gedrängt worden sein und verachtet im Winkel gelegen haben. Denn wirklich schien man damals die Musik nur dann für voll anzusehen, wenn sie sich entweder mit einer scenisch sinnlichen Handlung verband, wie in der Oper, oder sich in den Dienst eines religiösen Geschehens begab, wie im Oratorium, oder aber — als Instrumentalmusik — dem gedankenlosen Genusse einer bunten Klangmasse Vorschub leistete. Aber weder solche Reize noch solche Wirkungen konnte das kleine Lied von sich rühmen und wurde deshalb, ganz begreiflich, über die Achsel angesehen Eine rühmliche Ausnahme machen auch hier wieder die ersten Decennien unserer Periode, wo es darauf ankam, das durch H. Albert begründete einstimmige Lied formell ein für alle Mal sicher zu stellen und wo deshalb eine Menge Komponisten über das neue Lied herfielen und seine kleine Strophenform mit unermüdlicher Wiederholung ausbeuteten und vervielfältigten. In dieser Schule stand das Lied noch in üppiger Blüthe, ja machte bei manchen Komponisten sogar die alleinige Thätigkeit aus. Ungleich dürftiger dagegen steht es mit der Liedproduktion in den folgenden Jahrzehnten. Hier bleibt das Lied nach Menge wie nach Güte hinter der poetischen Textdichtung entschieden zurück: es giebt dazumal weit mehr Texte als Melodien und die Texte sind poetisch besser, als die Melodien musikalisch werthvoll; die Gedichte ihrerseits sind meist Kunstpoesie, die Melodien aber häufig nur schlichte, kleine Volksweisen, deren Urheber man in vielen Fällen nicht kennt. Vergleicht man diesen geringen musikalischen Liedervorrath z. B. mit der unerschöpflichen Fülle deutscher Liedersammlungen und italienischer Madrigale zwischen 1500 und 1600 und noch darüber hinaus — wie unglaublich dürftig erscheint dann diese Zeit nach 1700, wo im Laufe von beinahe 40 Jahren kaum ein einziges nennenswerthes Liederwerk auftaucht. Unmittelbar nachher dagegen regt sich die Produktionskraft wieder fruchtbarer, so daß z. B. Marpurg in seinen „Kritischen Briefen“ bis zum Jahre 1761 39 gedruckte Sammlungen von „Oden“ aufzählt und, damit übereinstimmend, C. F. Becker zwischen 1737 und 1760, also binnen nur 23 Jahren, 36 gedruckte Liedersammlungen mit 1582 einzelnen

Gesängen allein in Deutschland aufgefunden zu haben versichert. (Hausmus. S. 17.) Was sich jedoch aus jener sterilen Epoche etwa als Rarität erhalten hat, trägt in seiner innern Werthlosigkeit den Beweis, eine wie verkommene, verschmähete Gattung das Lied auch damals noch gewesen sein muß, so verschmähet und geringgeschätzt, daß man selbst den Namen „Lied" entweder ganz vermied oder ihn gegen prächtiger klingende Namen vertauschte. J. J. Rousseau erwähnt z. B. in seinem musikalischen Wörterbuch (1768) das deutsche „Lied" gar nicht; und sämmtliche deutsche Komponisten gebrauchen, wo sie eigentlich „Lied" sagen müßten, dafür regelmäßig die Wörter „Ode" und „Arie" — einzig deshalb, weil sie sich schämten, „Lieder" zu verfertigen. Früher hatte die Musiksprache für die kleinste lyrische Gesanggattung keinen andern Namen als „Lied" gehabt; die ganze reiche Gesangliteratur der beiden vorigen Jahrhunderte (seit 1500) kennt für diese Species, wenigstens in Deutschland, gar keinen andern Ausdruck, und selbst eine Menge verwandter Gattungen passirten immer nur unter der Firma „Lieder". Aber freilich war das Lied, auch abgesehen von dieser fabrikmäßigen Unerschöpflichkeit, in den genannten Jahrhunderten so gründlich gemißhandelt und in seiner einfachen Grundgestalt so rücksichtslos entstellt worden, daß man mit ihm, mit dem Liede in dieser entarteten Gestalt, jetzt Nichts mehr zu thun haben wollte und daher folgerichtig das jetzige, wieder einstimmig gewordene Lied auch nicht mehr mit dem alten Namen bezeichnen mochte. Das Lied war bis vor Kurzem melodisch verunstaltet und polyphon ausgereckt gewesen und hatte in dieser Verzerrung den Ehrennamen „Lied" allerdings nicht mehr verdient. Jetzt aber wollte man zu verstehen geben, daß sich der neue Gesang aus dieser Verirrung wieder zurechtgefunden habe, daß das Lied nun wieder wirkliches Lied geworden sei — und um diese Wiedergeburt zu bezeichnen, griff man denn zu einer ganz andern, zu einer weit künstlicher und vornehmer klingenden Benennung: man nannte das schlichte, wieder einstimmige Lied „Ode" oder „Arie". Auch die kleinen lyrischen Gesangstücke in den damaligen Singspielen oder in den größern Dramen — man vergegenwärtige sich Schiller's Räuber und seine Vorrede dazu! — hießen niemals Lieder, sondern immer nur „Arien". Diesen pomphaften Titel führte das Lied selbst dann, wenn es, wie in jener Zeit nicht selten, nur ein trivialer Bänkelgesang war. Lieber titulirten die Komponisten ihre Gesänge „Airs et Chansons", als mit dem ehrlos gewordenen deutschen Worte „Lied".

Unter solchen Umständen darf es denn nicht Wunder nehmen, daß in der damaligen Komponistenwelt die Liedkomposition nur für eine beiläufige Spielerei, das Lied selbst nur für eine Kleinigkeit galt, mit der höchstens Anfänger ihr theoretisches Studium schüchtern zu beginnen pflegten; die genialsten und fruchtbarsten Meister dagegen haben gerade das kleine Lied am Auffallendsten hintangesetzt. Auch sie sahen es nicht für voll an und fanden in seinen engen Dimensionen keinen Spielraum zur Entfaltung ihrer weiter greifenden Intentionen; höchstens in der untergeordneten Stellung eines Zwischenstücks, einer vereinzelten Episode findet sich das Lied in ihren größern Gesangwerken und führt dort ein kaum beachtetes Dasein. Sie selbst aber bedurften großer Tonmittel und Tonmassen, der Orgel, des Orchesters, des vollen Sängerchors, um ihre Empfindungen würdig auszutönen. In den lieblichen, gefühlvollen Arien, in den Kantabile's und Pastorale's ihrer Oratorien, Messen, Opern u. s. w. steckt die musikalische Lyrik der genialen Meister, das sind die Lieder, nach denen man sie beurtheilen muß, nicht die nichtssagenden, unglaublich schwachen Bagatellen ihrer lyrischen Muse, die sie aus dem Ärmel ihres musikalischen Negligé's geschüttelt, auf die sie selbst aber nicht den geringsten Werth gelegt haben. Ließ ihnen die geniale Produktion ihrer großen Tonschöpfungen noch Kraft und Stimmung übrig, so wurde diese allenfalls einem kleinen Liede über irgend einen schlechten, zufällig vor Augen kommenden Text zugewendet — ein glücklicher Überschuß an Produktivität, ein werthloser Papierschnitzel vom Arbeitstische des Genie's, leichte Waare, flüchtig improvisirt und wohlfeil auf den Markt geschleudert. Wem aber leuchtet nicht auch aus dieser Behandlungsweise die Geringschätzung ein, welche die ganze damalige Zeit gegen das kleine Lied zur Schau trug? Während die großen Musikgattungen, Oratorium, Oper, Instrumentalmusik ihre hohe Bahn wandeln, auf sie die höchste Begabung sich mit ganzer Kraft wirft, in ihnen der Schwerpunkt der Produktion, die ungetheilte Vorliebe des Publikums ruht, schleicht das kleine Lied ärmlich im Verborgenen dahin. Ja die Liederkomponisten selbst, wie P. Schulz, Hiller, Reichardt u. A., gaben im Liede nicht einmal ihr Bestes; das sind vielmehr entweder ihre geistlichen Kompositionen, oder ihre musikwissenschaftlichen Abhandlungen über die Theorie der Liedkomposition; hier legen sie ein besseres Wissen und mehr gesunden Geschmack an den Tag, als in ihren wirklichen Liedern. Während endlich in den großen Gattungen der musikalische Aus-

druck dem dichterischen sich weit überlegen zeigt, die musikalische Entwickelung der poetischen weit vorausgeeilt ist, bleibt das Lied musikalisch fast ebenso dürftig und trocken, wie seine schülerhaften, trivialen Texte. Auch die damals noch dürftige Mechanik des Klaviers und dessen Geringschätzung in der musikalischen Welt mag hier als Grund der vernachlässigten Liedproduktion erwähnt werden. Das später so vervollkommnete und beliebt gewordene Klavier war dazumal noch sehr mangelhaft und reizte fürwahr nicht, Lieder mit seiner Begleitung zu schreiben. Überdies fehlte es ja, bei der herrschenden Vorliebe für die großen Gattungen, durchaus an Gelegenheit, Lieder mit Klavierbegleitung zu singen oder öffentlich vorzutragen; dergleichen hätte man vielleicht geradezu für unanständig und eines soliden Tonsetzers für unwürdig gehalten. Wie also sollte ein solcher sich bewogen fühlen, kleine, gehaltlose Lieder mit dünnem Akkompagnement und ohne Zweck, ohne Publikum, für Nichts und wider Nichts zu schreiben? —

Am Prägnantesten spricht sich diese geringschätzige Ansicht vom Liede darin aus, daß das Zeitalter im Liede einen Tummelplatz des „Witzes", in der Liedkomposition eine „witzige Kunst" sah. Nicht genug, daß man mit Vorliebe Gellert's Fabeln und Lessing's didaktische Gedichte in Musik setzte, daß man Verse gesangfähig machte, deren komische Pointe auf einem scharfsinnigen Verstandesspiel beruhete, welches dem Gesange geradezu widerstrebt: nein, auch die musikalische Seite des damaligen Liedes hat etwas so verständig Berechnetes und Gemachtes, diese kurzathmigen Melodien, diese knappe, eng anschließende Strophenform hat in vielen Fällen für den betreffenden Text und noch mehr für unsere geläuterte Empfindungsweise etwas so Widerspruchsvolles, daß der komische Eindruck unausbleiblich oder wenigstens die humoristische Auffassung erforderlich ist, um über den Widerspruch hinwegzukommen. Man sieht es diesen Liedern an, daß sie ihren Verfassern nicht Herzenssache gewesen sind, sondern nur theoretische Formexperimente, Bilderchen nach der Zeitschablone der kleinen Strophenform, Kunststückchen mit obligatem Witz und Scharfsinn, hinter dem ihr besseres Wissen sich manchmal in's Fäustchen gelacht haben mag. Wenn z. B. einige dreißig Strophen Text nach einer und derselben kurzen Melodie gesungen werden, diese Melodie also dreißig Mal hinter einander wiederholt wird; oder wenn joviale Tonsetzer, wie Haydn, die Trivialitäten der Dichtung in einem bänkelsängerischen Geplärre pantomimisch nachzumachen suchen, so ist

uns dergleichen nicht bloß lächerlich, sondern es ist von ihnen selbst nur unter Beihülfe des Humors und in scherzhafter Absicht in's Werk gerichtet worden. Das Herz hat den Komponisten bei keinem einzigen dieser Lieder geblutet, keins hat sie in die Seligkeit eines göttlichen Wahnsinns versetzt: höchst trocken oder spaßhaft mag ihnen dabei zu Muthe gewesen sein. Diesen Eindruck haben wir von dem musikalischen Theile dieser Lieder selbst da, wo die Dichtung — wie seit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts — sich mit wärmerem Gefühlshauche zu tränken anfängt und stellenweise schon den tiefen Grundklang wahrer Herzensempfindung anschlägt. Gerade neben dieser vertieften Empfindung, neben diesem ernster oder gewaltiger werdenden Inhalt macht die musikalische Form sich vollends als klein und knapp fühlbar, die Melodien wollen uns mit ihrer eingeschnürten Kurzathmigkeit hier noch weniger zusagen und lassen unsern Eindruck zwischen mitleidigem Bedauern und besser wissendem Lachen schwanken. Diese Unbefangenheit, womit die Komponisten ihre kleinen Liedmelodien zu begeisterten oder klagenden Texten setzen, fordert unvermeidlich unsern vergleichenden Witz heraus, und dieser kann nicht anders, als den innern Widerspruch in unserm Eindruck durch das Lachen der Heiterkeit lösen. Ernsten Dichtungen gegenüber mögen die Komponisten ihren Witz bei Seite gelassen haben; aber der versteckte Schalk hat es auf uns gemünzt, schlägt sich auf unsere Seite, die wir richtiger in diesem Punkte sehen und reizt uns zum Lachen. Wir heutzutage mit unserm kritischen Auge können diese ganze Liedstufe nur noch humoristisch würdigen und ertragen.

War auf diese Weise durch die Ungunst des Zeitalters und besonders der lyrischen Dichtung das Lied während der ersten Hälfte unserer Periode künstlerisch werthlos und social verachtet, so ist sein Bild und Eindruck in der zweiten Hälfte des Zeitraums um so wohlthuender. Hier wird das Lied, als der nächste und treueste Abdruck der sich wieder verjüngenden Lyrik, nicht bloß poetisch edel und gehaltvoll, sondern auch volksverständlich und allbeliebt und theilt diesen gesunden Zug nach unten, zum rein Menschlichen, mit den übrigen schon genannten Tongattungen, ja mit der ganzen damaligen Kunstproduktion; denn schlicht und volksverständlich zu sein, war damals Ehrensache und Probierstein jedes echten Kunstwerkes. Wie die gebesserte Lyrik dem Liede wieder edlere Gefühle in geläuterter Verssprache schenkte, so erhoben die großen Musikgattungen, die Oper und die Instrumentalmusik, das Lied auch musikalisch auf die analoge Höhe der Gefühlsempfänglichkeit und Aus-

drucksfähigkeit. Sie erst brachten Beseelung in seine bis dahin starren Glieder, indem sie ihm sowohl die Intensität des dramatischen Ausdrucks, wie die Beweglichkeit der instrumentalen Figuration mittheilten. Hierdurch wurde das Lied nicht bloß fähig, dem gebildeten wie dem populären Gesangbedürfniß zu genügen, sondern auch seine eigne Entwickelung für diese Periode zum Abschluß zu führen. Dies in der Kürze der historische Thatbestand. Die Specialeinflüsse der einzelnen Musikgattungen aber können erst später, bei Besprechung der betreffenden Liedstufen selbst, nachgewiesen werden. Nach praktischer Seite aber bekundet sich die Popularität des gebesserten Liedes, wie so eben angedeutet wurde, in der allgemeinen Besitzergreifung, welche Volk wie Gebildete von ihm nahmen. Kaum dem Munde der Dichter entstiegen, wurden für die jungen Lieder immer sogleich auch Melodien geschaffen, nicht selten auf Betrieb der Dichter selbst, die bei den Komponisten Gesang (mit Begleitung) bestellten; oder umgekehrt, die Dichter verfaßten, wie einst im Mittelalter, statt der künstlichen Originaltexte volksthümliche Liedtexte zu den frisch entstandenen Melodien. Jedoch auch die freiwillige, erst wahrhaft künstlerische Produktivität im Liede wurde von jetzt an allgemeiner und begehrter. War die Liedkomposition bis dahin fast ausschließlich eine Sache der Fachmusiker gewesen, so betheiligten sich von nun an auch Dilettanten daran, und zwar nicht bloß aus den höhern Ständen, wie u. A. der bekannte Freiherr v. Dalberg Schiller'schen Andenkens, sondern auch schlichte Bürgersleute oder Beamte auf kleinen Stellen, wie z. B. der Kammerkanzellist König zu Ellrich (1780). Eine naheliegende Folge hiervon war es, daß auch der Buchhandel sich geschäftig zeigte, diese neueste Liederdichtung und Liederkomposition unter den Gebildeten auf frischer That und daher auch durch solche Organe zu verbreiten, die ursprünglich nur literarischen Zwecken dienten, wie z. B. die belletristischen Musenalmanache, die zu den in ihnen enthaltenen lyrischen Gedichten zugleich die Musik in Noten brachten. Dem eigentlichen Volke dagegen kamen die Dichtungen und Gesänge auf sogenannten „fliegenden Blättern, gedruckt in diesem Jahre", durch wandernde Harfenistinnen und, in mehr künstlerischer Weise, durch gleichfalls erst jetzt veranstaltete gedruckte Liedersammlungen zu. Durch diese Kanäle wanderte denn das wiedergeborne Lied, dem Volksliede gleich, in die Öffentlichkeit fröhlicher Gesellschaftskreise, unschuldiger Kinderspiele und des jugendlichen Schulgesanges, ging es in die Arbeitsstätten und Erholungsstunden des Volkes über.

Leute, denen die ernste Kirchenmusik zu hoch, der Opernbesuch zu kostspielig war oder die den Luxus eines Hausquartetts nicht haben konnten, hatten nun wenigstens ihre Lieder, ihre verständlichen, erheiternden Lieder und an diesen eine um so innigere Freude, als sie nicht bloß etwas völlig Neues waren, den Poeten erst frisch aus der Feder geflossen, sondern weil ein wirklicher und liederreicher Volksgesang Jahrhunderte lang nicht gehört worden war. Liedergesang zwar war auch dem Zeitalter der Kontrapunktik nicht fremd gewesen; zahlreiche Zeugnisse bestätigen es, wie eifrig selbst jene schwierigen Liedsätze in den Kantoreien und Familien gesungen worden seien. Aber das war doch immer nur bei den eigentlichen Fachmusikern und in gebildeten Bürgerkreisen möglich gewesen, nicht aber beim wirklichen Volke. Und sodann war diese Art von Gesang doch immer nur als ein Nothbehelf, als ein Werk des Zwanges oder der Verlegenheit ausgeübt worden: man hatte zu den gelehrten polyphonen Tonstücken gegriffen, weil man leichtere und ansprechendere nicht besaß; und man hatte eine Begeisterung für etwas erkünstelt, wobei die wahre Herzensneigung, das innerste Gemüth unmöglich betheiligt sein konnte. Jetzt dagegen hatte man wieder und hatte besonders das lange verarmte Volk einen frischen, fröhlichen Liedergesang, dessen Texte und Weisen von den untern Ständen begeistert gesungen, von den Gebildeten wenigstens mit Theilnahme aufgenommen wurden.

Dieser ganze Prozeß und Stand des Geisteslebens nun aber, den wir hier in seinen Einwirkungen auf die Musik und das Lied nachgewiesen haben, haftet wesentlich an der deutschen Kulturentwickelung, ist ein Prärogativ des deutschen Volkes. Nicht als ob die übrigen Kulturvölker unberührt geblieben wären von den Strömungen des Zeitgeistes, nicht als ob ihre Produktivität in diesem oder jenem Geistesgebiete null und nichtig gewesen wäre für die Kulturfortschritte des Jahrhunderts: England und Frankreich haben, wie man weiß, an der sogenannten Aufklärungsphilosophie den lebhaftesten Antheil genommen; und nicht minder haben Italien und Frankreich für die Fortbildung der Oper in derselben Zeit erfolgreich mitgewirkt. Aber bei diesen Einzelerscheinungen ist es geblieben: weder so in die Tiefe gegangen, noch so über die Masse der Nation verbreitet hat sich die geistige Bewegung bei beiden Nationen, wie es in Deutschland der Fall war. Hier vornehmlich arbeitete sich das Bewußtsein von den Mängeln des Alten und das Bedürfniß nach bessern Zuständen an's Licht, hier mehr als anderswo wühlte der Kampf

in der Tiefe der Geister und förderte eine freiere Gottesanschauung, eine gesundere Staatsverfassung, eine unbefangnere Lebensweise zu Tage, hier allein, in der Tiefe des deutschen Geistes und Gemüthes vollzog sich die innere Selbstbefreiung und Läuterung, mit der der Weltgeist wieder einen Schritt weiter auf der Fortschrittsbahn der Menschheit that, nur hier reifte der Zeitgeist des Jahrhunderts seine eigenthümlichen, charakteristischen Kulturformen. Angehaucht von dem scharfen Geisteszuge der Aufklärung und theoretisirenden Verständigkeit sind damals auch die außerdeutschen Völker worden; aber bis zum Grunde erfaßt davon ist nur das deutsche Volk, das deutsche Geistes- und Seelenleben. Will man sich genau und umfassend darüber unterrichten, welches der geistige Charakter, die Bildungshöhe, welcher Art die Dichtung und Musik während jenes Zeitalters gewesen, so muß man die deutsche Kulturgeschichte befragen.

Es folgt aus dem Gesagten von selbst, daß auch das Lied, als abhängig von den Kulturelementen seiner Zeit, gleichfalls nur auf deutschem Boden seine eigentliche Gestalt und Pflege hat finden können; und nicht richtig würde es deshalb sein, den Grund hierfür einzig und allein in dem deutschen Ursprunge und Charakter des Liedes zu suchen, das ja schon ein Ureigenthum des altgermanischen Volksgesanges gewesen war oder sich doch aus diesem heraus entwickelt hatte: denn auch bei nicht deutschen Stämmen findet sich, durch Übertragung oder Nachahmung, schon frühzeitig die Liedstrophe und ist diese vielfach auch dort das formale Schema des Volksgesanges wie die Basis der mehrstimmigen Tonsatz-Arbeiten geworden, ganz wie im deutschen Gesange. Wohl aber zieht sich das Lied mit dem gegenwärtigen Zeitpunkte von den übrigen Völkern zurück und bleibt fortan dem deutschen Kunstgeiste allein überlassen — eine Erscheinung, die übrigens eine noch weitere, noch überraschendere Perspektive auf den ethnographischen Gang der Musikgeschichte eröffnet. Erinnert man sich nämlich der allgemeinen Theilnahme, welche die Kunstvölker Europa's der Ausübung der mehrstimmigen Gesangmusik im 15ten und 16ten Jahrhundert widmeten, so muß es auffallen, wie im Laufe des 17ten diese Theilnahme immer spärlicher wird und zuletzt ganz verschwindet. Die zwischen 1500 und 1600 massenweise sich drängenden Chanson- und Madrigalsammlungen bei Franzosen und Italienern reduciren sich gegen 1700 und später auf ein immer geringeres Maß und hören endlich vollständig auf. Zieht man aus dieser offen da-

liegenden Thatsache das Facit, so kommt man zu der für uns Deutsche allerdings sehr schmeichelhaften Wahrheit, daß alle außerdeutschen Völker, Italiener und Franzosen obenan, im Grunde ihres Naturells für die Musik, wenigstens für die lyrische Gesangmusik nicht organisirt gewesen sind, daß sie nur Sinn und praktisches Geschick für die Äußerlichkeiten dieser Kunst besessen haben, aber kein verwandtes Organ für ihre eigenste und tiefste Seite, nämlich für die Belauschung und Darstellung des Seelenlebens. Mit andern Worten: nur solange die Musik in ihrer formalen Selbstbildung begriffen und auf die Operationen des berechnenden Verstandes, auf die mechanische Fügung des Satzes beschränkt war, haben die außerdeutschen Völker an ihrer Pflege theilgenommen; von da an aber, wo die Musik anfing, einen selbständigen, seelischen Inhalt zu bekommen und zur Kunst der Gefühlsmalerei zu werden, erwiesen sie sich unfähig und fielen als verdorrte Zweige von dem weitergrünenden Stamme ab. Im Liede wenigstens, dieser reinsten Gattung der lyrischen Gesangmusik, kommt die außerdeutsche Produktion mit Ablauf der kontrapunktischen Periode zum Stillstand und nur im deutschen Dichter- und Sängerwald klingen die alten Weisen hell und freudig fort oder sie treiben das frische Reiß einer weitern Entwickelung aus sich hervor. Das einzige Gebiet innerhalb der Musik, wo auch Franzosen und Italiener noch eine Thätigkeit entfalten, aber zugleich auch erschöpfen, ist das dramatische, die Oper, weil in ihr noch andere, und zwar sinnliche Faktoren, ohne Betheiligung des Gemüthes, in Wirksamkeit treten: nämlich eine reale Handlung in leibhaftiger Wirklichkeit, mimische Aktion, scenischer und mechanischer Apparat u. s. w. Und unter den speciell musikalischen Elementen sind es gleichfalls wieder die mehr sinnenfälligen, wodurch die französische und italienische Oper ihre Wirkungen erzielt: nämlich die Süßigkeit der melodischen Kantilene auf der einen Seite, und der scharf pointirte Rhythmus auf der andern. Auf diesem Gebiet und mit diesen Mitteln schaffen auch die nichtdeutschen Nationen in der Musik noch weiter; für die lyrische Gefühlsdarstellung aber und mithin auch für das Lied — der Instrumentalmusik ganz zu geschweigen — sind sie fortan abgestorbene Glieder. Allerdings betheiligt sich auch der deutsche Kunstgeist, und zwar in sehr hervorragender Weise, an der Opernproduktion, ja in der Kirchenmusik erreicht er sogar das absolut Höchste. Aber daneben bleibt ihm ein Überschuß an produktiver Kraft, bleibt ihm vor Allem diejenige Seite der produktiven Innerlichkeit, welche in der Opern-

komposition nicht unmittelbar ihre Rechnung findet — wir meinen den tiefen sympathetischen Gemüthszug, der innerlich an den Dingen Antheil nimmt und ihr unausgesprochenes Wesen ahnend oder mitfühlend versteht. Hier findet neben den größern Tongattungen auch das Lied noch eine Pflege und, wenngleich eine Zeit lang geringgeachtet und im Ganzen wenig angebaut, setzt es doch hier allein seine begonnene Entwickelung fort und strebt mit Bewußtsein einem idealen Ziele entgegen. Diese innere Herzensbeziehung zum Liede haben Italien und Frankreich niemals gehabt. Sie haben das Lied in der Periode der Mehrstimmigkeit als Folie der kontrapunktischen Operationen, als mehrstimmige Tonsatzstudie gepflegt; und seine einstimmigen Lieder mag das Volk auch außerhalb Deutschlands überall gesungen haben. Als aber die Epoche der gelehrten Liedbearbeitung vorüber war, hat der Kunstgesang in beiden Ländern das Lied fallen lassen und auch niemals als selbständige, entwickelungsfähige Gattung wiederaufgenommen. Mit dem deutschen Kunstgenius dagegen, mit dem deutschen Gemüthe ist das Lied durch alle Zeiten hindurch auf's Innigste verwachsen. Das deutsche Volk — und nur dieses allein — hat das Lied eigentlich und ursprünglich aus seinem Innern geschaffen und den einstimmigen Volksgesang reicher gepflegt und ausgebreitet, als irgend ein Volk. Schon in der kontrapunktischen Periode hat deutscher Scharfsinn dem Liede die gründlichste Durcharbeitung angedeihen lassen und auf deren Resultate, vornehmlich auf die Einstimmigkeit, nicht bloß die weitere Entwickelung des Liedes, nein, der Musik im Ganzen begründet. Aber auch jetzt wieder, auf der Stufe des wiedergefundenen einstimmigen Gesanges ist es das deutsche Volk, der deutsche Kunstgeist allein, bei dem das Lied Aufnahme und Weiterbildung findet. In den beiden frühern Perioden war der Prozeß der Liedentwicklung an sämmtliche Musikvölker Europa's vertheilt, bei allen mußte die Forschung Haussuchung halten, um keinen selbständigen Versuch als Beitrag zum Totalbilde zu übersehen. Das eine Volk vertrat dies, ein anderes jenes Princip, hier schuf eins diese Nebengattung des Liedes, dort ein anderes eine zweite, dritte u. s. w. Jetzt aber wird's still auf diesem einst so rührigen Arbeitsfelde, und nur auf deutschem Boden bleibt's lebendig und schöpferisch. Hier allein hat das Lied seine ganze weitere Zukunft durchlaufen, hier allein hat die historische Darstellung es zu verfolgen und nachzuzeichnen. Damit gewinnt sie einen Vortheil, den sie bisjetzt noch regelmäßig entbehren mußte: nämlich ein Bild der Liedentwickelung

entwerfen zu können, das, nicht mehr aus vielen heterogenen Atomen gemischt, den Vorzug des stetigen Verlaufs, der einheitlichen Geschlossenheit hat, wie in keiner frühern Periode.

Innerhalb Deutschlands aber fällt die Liedentwickelung unseres Zeitraums fast ausschließlich dem Norden zu, der von jeher seine Stellung zur Musik von Seiten des Ernstes, des reflektirenden Tiefsinns, der verständigen Durcharbeitung und Nutzanwendung des Neuen genommen hat, während die urschöpferische Originalerfindung überwiegend ein Vorrecht des Südens war. Diesem scheint die Musik immer nur so weit gemäß gewesen zu sein, als sie eine Sache der bewußtlosen Naivetät, des sinnlichen Wohlklanges war, auf dem reinen Gefühl, auf instinktiver Erfindung beruhte. Im Süden erblühete der Minne- und Meistergesang, wie seit Alters das Volkslied vornehmlich in der Schweiz, am Oberrhein und in Östreich in Flor gewesen war; ebenso hatte die mehrstimmige Behandlung des deutschen Liedes (seit c. 1500) während ihrer ersten Hälfte im Süden ihre Heimath, wogegen die weitere Pflege des mehrstimmigen Liedes und seine Fortbildung zur Einstimmigkeit dem Norden zufiel. Und daß auch S. Bach und Händel, welche die Polyphonie erst zu ihrem Abschluß führten und die Musik im Ganzen zur Beredsamkeit des seelischen Ausdruckes erhoben, Norddeutsche waren, findet gleichfalls in der Neigung des Nordens zur Gedankentiefe und zur sorgsam ausführenden Arbeit seine Erklärung. Zu diesem Prozesse wird alsdann die vierte Periode den parallelen Verlauf liefern, daß die klassische Blüthe der neuern Tonkunst wiederum im Süden, nämlich in der Wiener Schule zum Vorschein kam, denn dort nahm die wortlose, dem dunkeln Gefühlsleben entspringende Instrumentalmusik und ebenso die auf dramatische Gefühlsintensität gerichtete Oper ihren Ursprung; dort endlich bringt der spätere Schubert das Lied zu noch nicht gesehener Reife. Die faktische Besitzergreifung aller dieser Gattungen aber, ihren fleißigen Ausbau, ihre praktische Einführung in den öffentlichen Koncertsaal wie in die häusliche Privatunterhaltung nimmt der Norden für sich in Anspruch. Ihm fällt die Musik von da an zu, wo sie eine Sache der Reflexion, der Arbeit, der mit Bewußtsein und Zweck schaffenden Erfindung wird. Im Volksliede hat der Norden von jeher fast nichts Originales hervorgebracht, nur Einzelnes aus dem Süden ist dorthin übertragen worden. Die Pflege der Kunstmusik aber, besonders wenn sie einen ernsten Inhalt hatte oder nach einem bewußten Principe fortzubilden war, wie die Kirchenmusik

und die eigentliche Entwickelung des Liedes — diese hat man vorherrschend im Norden aufzusuchen. Überall trat, sobald es ein neues Princip heraufzuführen und die Weiterentwickelung der Musik nach diesem zu gestalten galt, der deutsche Süden schöpferisch und tonangebend hervor. War aber solch ein springender Punkt zu Tage getreten, und kam es auf Feststellung und praktische Anwendung des neuen Princips, auf fleißige Arbeit und Ausführung desselben an, so übernahm regelmäßig der Norden diese mühevollere Hälfte der Thätigkeit. Der Süden ist überall der Quellboden der urschöpferischen Genialität gewesen, die Neues und Großes hinstellt; die feinsinnigen Talente aber, die gewissenhaften Arbeiter hat stets der Norden geliefert. Auch im Liede hat der Süden immer nur das bestimmende Princip, nur den Anstoß zu neuen Richtungen gegeben: Gluck führte das deklamatorisch rhythmische Princip, Haydn und Mozart die seelenvolle Melodik, Zumsteeg, Beethoven und Schubert das Element der dramatischen Belebtheit auf die Bahn. Galt es aber, das Gefundene weiter durchzuführen und zu allgemeiner Verbreitung zu bringen, so schickte regelmäßig der Norden seine betriebsamen Köpfe in's Feld. Die Liedentwickelung unserer Periode z. B., die wesentlich nur eine Ausbeutung der einstimmigen Melodie in volksthümliche Formen ist, liefert hierzu den überzeugendsten Beleg. H. Albert und seine Nachfolger, Joh. Rist und seine Schule, Graun, Ad. Hiller, P. Schulz, Reichardt, Zelter, an deren Namen die Entwickelung des Liedes in unserer Periode hauptsächlich geknüpft erscheint, sind ohne Ausnahme Norddeutsche; und unter den deutschen Städten behaupten Hamburg, Leipzig und vornehmlich Berlin fast ausschließlich die Hegemonie in der Liedkomposition unseres Zeitraumes.

Mit dem hier Gesagten ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß der Kunstgesang sich nicht auch in Frankreich, Italien u. s. w. hin und wieder noch einzelne glückliche Weisen geschaffen haben sollte; dafür sorgt schon der gesunde organisirte Volksgeist, dessen Erfindungen die Kunstmusik im Fall der eignen Armuth immer und überall sich dankbar angeeignet hat. Und wo es dort nicht zum eigentlichen Liede kam, da war es das später hervorgetretene Kouplet, waren es die kleinen liedähnlichen Chansons und Romanzen im Vaudeville, welche die Stelle des fehlenden Kunstliedes ersetzten. Das Lied selbst aber, als selbständiges Produkt des lyrischen Kunstgesanges, fehlt in der weitern Musikgeschichte der genannten Völker. Die wenigen nach 1700 auftauchenden Erzeugnisse, wie Kanons,

Kanzonen, Chansonsammlungen u. s. w., sind nur die verhallenden Ausklänge der Vorperiode und wenn schon an und für sich werthlos, so für die Gesammtentwickelung des Liedes völlig gleichgültig. Soweit sie jedoch Beachtung verdienen, werden wir sie an ihrem Orte berücksichtigen.

Dies würde im Allgemeinen der Charakter des Liedes, seine ästhetische und sociale Stellung in unserer Periode sein: trivial und verachtet in der ersten Hälfte, poetisch werthvoll und volksthümlich in der zweiten, Beides aber unter der Einwirkung der allgemeinen Kulturelemente des Zeitalters, vornehmlich der Musik selbst und bestimmter musikalischer Gattungen. Unsere weitere Aufgabe wird nun darin bestehen, die musikalische Seite des Gegenstandes, die Gestalt des Liedes selbst in's Auge zu fassen. Dabei verlangt zunächst das Äußere eine flüchtige Berücksichtigung, während dem eigentlich Musikalischen die eingehendere Untersuchung vorbehalten bleibt.

II. Das strophische Stimmungslied selbst.

1. Das Äußere.

Die Quellen des Liedes.

Besäßen wir noch Alles von Liedquellen, was die Epoche des strophischen Stimmungsliedes selbst an solchen besaß, so müßten wir in erster Reihe die „Fliegenden Blätter" namhaft machen, weil dies die frühesten Verbreitungsmittel der damals entstehenden Lieder waren, und zwar Text und Singweise zu sofortiger Ausführung beisammen. Einzeldrucke von Liedern, jedes auf einem besondern Blatt — daher eben „fliegende Blätter" genannt — gab es seit Erfindung des Buch- und Notendruckes zu allen Zeiten. Anfangs enthielten sie nur die Liedtexte, später auch die Melodien; in der ersten Zeit erschienen sie in Folio- oder Quartformat und häufig ohne Jahreszahl, später in kleinerer Gestalt und mit Angabe der Entstehungszeit. Und in der That gab es, um ein Lied schnell zu verbreiten und besonders auch den Ärmern zugänglich zu machen, kein bequemeres und billigeres Mittel, als solch ein einzelnes Blatt von grauem, löschblattähnlichem Papier und grobem

Druck, worauf ein oder ein Paar volksbeliebte Lieder verzeichnet waren. Denn wie lange hätten Dichter und „Sänger" warten müssen und wie spät würden ihre Lieder bekannt geworden sein, wenn diese immer erst in den kirchlichen Gesangbüchern und den weltlichen Liedersammlungen hätten erscheinen sollen, die weit später und nur mit Unkosten veranstaltet wurden! Aber auf ein einzelnes Blatt gedruckt, ließ sich ein Lied wohlfeil herstellen und ebenso leicht kaufen und weiter tragen. Liedtexte von katholischen Kirchengesängen kommen in dieser Weise schon gegen 1500 nicht selten vor, Notationen der Melodien jedoch in so früher Zeit nur erst ganz einzeln, z. B. das Lied: „Dich Frau vom Himmel ruf ich an" als ein offnes Druckblatt mit Singnoten schon 1515 (Meister: „Das katholische deutsche Kirchenlied" u. s. w. 1862. I. S. 39), ferner „Der geistliche Jäger" Nürnberg, 1551 (Meister ebendas. S. 41) u. a. Später kamen dann auch Notendrucke, besonders von Volksliedern auf, während die mehrstimmigen Tonsätze der Musikgelehrten, die nicht für den schnellfertigen Volksgesang berechnet waren, nur in den kostbaren Sammelwerken zu erscheinen pflegten. Seitdem jedoch auch das Kunstlied wieder einstimmig und ansprechend geworden war und man dessen möglichst allgemeine Verbreitung wünschen mußte — also gerade im vorigen, dem 18ten Jahrhundert — griff man auch wieder zu dem alten Vervielfältigungsmittel der „fliegenden Blätter". Durch den spekulativen Kleinhandel der Buchhändler und Buchbinder an hausirende Bänkelsänger und Orgeldreher verkauft und von diesen und wandernden Harfenmädchen auf städtischen Jahrmärkten und ländlichen Volksfesten gesungen und in Tausenden von Exemplaren unter dem Volke verbreitet, kamen sie in jedes Haus, in jede Hütte und wurden Eigenthum und Lieblinge auch der Geringsten. Ein solches Blatt trug auf seinem schmucklosen Titel außer der Angabe der darin enthaltenen Lieder den naiven Zusatz: „gedruckt in diesem Jahre", womit offenbar gesagt sein sollte, daß die betreffenden Lieder das Allerneueste in ihrer Art seien, eben erst entstanden und frischweg dem Publikum vorgelegt. Auch der Name des Verfassers — wenn er sich überhaupt nachweisen ließ — war dieser unhistorischen Straßenliteratur gleichgültig: einzig und allein auf die Lieder selbst kam es an, an diese allein hatten sich die Leser zu halten; vaterlose Findelkinder, die urplötzlich, fast improvisirt und vagabundenmäßig auftraten, sollten sie Anziehungskraft und Wohlgefallen rein durch sich selbst ausüben. Sich in die zeitgenössische Kunstliteratur, die man nach Namen

und Jahreszahlen registrirte, einzudrängen, kam ihnen nicht in den Sinn, und darf man sie daher hier auch nicht suchen. Überhaupt ist von diesen ältesten Urkunden des volksthümlichen Liedes Nichts oder nur äußerst Weniges noch vorhanden. Für das momentane Bedürfniß des bänkelsängerischen Straßenvortrags bestimmt, legte man diesen Flugblättern auch nur den Werth vorübergehender Ergötzungsmittel bei, und selten mag ein weiterblickender Schriften- und Antiquitätensammler sie in das Archiv seines Bücherschatzes eingefügt haben. Gegenwärtig wenigstens dürften es höchstens noch einzelne Bibliotheken und musikalische Privatgelehrte sein, in deren Besitz sich etwas von den selten gewordenen Blättern gerettet hat. Die Musikgeschichte aber vermag nichts Anderes, als dieser Quellen nur mit Namen und mit dem Bedauern über ihren Verlust zu gedenken; als zugängliches Material sind sie der Musikwissenschaft für immer verloren.

Von Kunstgesängen haben die Auszeichnung eines Separatdrucks — denn diese Form der Veröffentlichung blieb auch noch später in Kraft — meist solche Lieder erfahren, welche sich durch eigenthümlichen Inhalt, etwa durch die Verherrlichung eines bedeutsamen Zeitereignisses, oder auch bloß durch ihren Umfang zu einer gewissen Selbständigkeit hervorhoben. Für sie durfte man schon an und für sich auf Beachtung von Seiten des Publikums hoffen und hielt es daher auch für lohnend, ihnen eine besondere Ausstattung und Veröffentlichung zu geben; die Bürger-Zumsteeg'schen Balladen z. B. sind gleich Anfangs als selbständige Gesangstücke erschienen. Manche von den Liedern kamen zuerst in den Sammlungen gemeinschaftlich mit andern Liedern heraus und wurden erst später als Separatdrucke abgesondert und veröffentlicht. Man weiß, daß diese Sitte, selbst ein einzelnes kleines Lied in besonderer Ausgabe zu ediren, ein lukratives Spekulationsverfahren des neuern Musikalienhandels geworden ist.

Eine zweite und im Vergleich mit den „fliegenden Blättern" vornehmere Quelle unseres Liedes sind eine Anzahl literarischer Unternehmungen des vorigen und vorvorigen Jahrhunderts, deren nächster Zweck ein schönwissenschaftlicher oder dichterischer war, wie der der Merkure, Literaturzeitungen u. s. w. ein rein wissenschaftlicher; jedoch hielten sie es nicht unter ihrer Würde, zu den Gedichten, welche sie brachten und für deren Veröffentlichung sie damals das einzige Mittel waren, zugleich eine musikalische Komposition, eine Gesangmelodie mit Begleitung

zu geben. Den Kreis dieser Unternehmungen eröffnen einzelne Dichterwerke, denen es zunächst auf Publikation von Gedichten ankam, die sie originaliter zum ersten Mal vor die Öffentlichkeit brachten; aber zur Unterstützung des Eindrucks und der Verbreitung im Publikum fügten sie einzelnen Gedichten den musikalischen Reiz des Gesanges bei; wer die mitunter noch sehr trocknen Poesien unschmackhaft fand, sollte wenigstens durch das klingende Spiel der Melodien mit Klavierbegleitung entschädigt werden. Schon David Schirmer sagt in der Vorrede zu seinen „Singenden Rosen" (1654) ganz offen: „Ich habe dahin getrachtet, wie ich etwan meinen ungeschmackten Liedern eine Lieblichkeit durch die Music anstreichen könnte, damit sie mehr Patronen und Liebhaber, als Neider und Verfolger bekommen möchten". Die spätern Lieder der Periode jedoch bedurften nicht gleich im Original einer musikalischen Empfehlung, denn sie waren dichterisch werthvoll genug, um durch sich selbst bald singbare, wohlgefällige Melodien zu finden. Natürlich nehmen in diesen poetischen Sammlungen die Texte den bei Weitem meisten Raum ein, da mit einer musikalischen Zugabe immer nur wenige Gedichte versehen sind — ganz im Gegensatz zu den „fliegenden Blättern", in denen jedes Gedicht seine Singweise in Noten hatte. So sind schon gewisse Dichterwerke am Ausgange der vorigen Periode, also schon vor 1650, mit Singweisen zu einzelnen Gedichten ausgestattet. Joh. Rist's „Des Edlen Dafnis auß Cimbrien besungene Flora bella. Mit gantz neuen und anmuthigen Weisen hiebevor außgezieret und hervorgegeben" (Hamburg, 1650) enthält zwischen den poetischen Texten 50 und in der zweiten Ausgabe (von 1677) 72 Liedmelodien. Desselben Rist „Neuer Teutscher Parnaß" u. s. w. (Copenhagen, 1668), ein dicker Duodezband, hat unter seine massenhaften poetischen Ergüsse 29 Melodien eingeflochten. Aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hat u. A. [Hagedorn's] „Sammlung Neuer Oden und Lieder" (1742, 2ter Theil 1744) den Schmuck musikalischer Melodien. Besonders aber seit der Mitte dieses Jahrhunderts — oder genauer, seit 1770 — wo Dichtung und Gesang gleichzeitig sich zu verjüngen begannen, erschienen die belletristischen Zeitschriften sehr gern mit der Zugabe musikalischer Liedkompositionen. So die erwähnten poetischen Musenalmanachs, die Anfangs dem Publikum eine Sammlung der in den letzten Jahren zerstreut erschienenen, aber meist unbekannt gebliebenen bessern Gedichte vorführen wollten, bald aber ausschließlich neue Originaldichtungen brachten: vornehmlich

der Göttinger oder Voß'sche Musenalmanach von 1770 ff. mit Melodien von Benda und noch 1796 mit Melodien von Nägeli; Schiller's Musenalmanach von 1796 und 97 u. a. Auch die „Taschenbücher", die, mehr praktischer Richtung, Abhandlungen über alle mögliche wissenschaftliche Gegenstände von gemeinnützlicher Tendenz brachten, wie z. B. Becker's „Taschenbuch zum geselligen Vergnügen" (Leipzig, 1790 ff.), „Flora, Teutschlands Töchtern geweiht" (Tübingen, 1802) schmückten sich gern mit Gesang. Dasselbe thaten Journale, Blumenlesen und Wochenblätter, z. B. das Anspacher Wochenblatt von 1770, die „Neue Schweizerische Blumenlese" von Bürkli (1ster Theil, St. Gallen, 1798), das „Journal von und für Deutschland" (1784), das „Bildungs-Journal für Frauenzimmer" (Zittau und Leipzig, 1788), das „Deutsche Museum", für deutschen Patriotismus, deutsche Sprache und Literatur thätig (1ster Bd. 1779). In allen diesen und ähnlichen Literaturwerken erschienen dazumal, wo man noch nicht mit ganzen Bänden Gedichtsammlungen so überschüttet wurde, wie heutigen Tages, die neu entstandenen lyrischen Gedichte zuerst und in manchem der genannten Werke auch gleich die musikalische Komposition zu den Gedichten. Die poetische Literatur nahm die Musik in's Schlepptau, und die kleinen Liedkompositionen waren glücklich, hier einen bequemen Weg in's Publikum zu finden, da es noch nicht sehr üblich war, besondere Liederhefte als selbständige Musikwerke herauszugeben. Manche jener Lieder haben sogar niemals eine andere Stätte gefunden, als die bescheidene Verborgenheit eines Almanachs oder einer musikalischen Zeitung.

Eine schon näherliegende Quelle für musikalische Veröffentlichung waren die „Theaterkalender" — wie denn die „Kalender" damals, und zwar Kalender für alle erdenkliche Berufszweige, eine sehr zeitbeliebte Unterhaltungslektüre bildeten, schon vor der Epoche der „Taschenbücher", als deren Vorläufer sie füglich gelten können. Reichardt's „Theaterkalender" von 1776 z. B., ferner desselben „Musikalischer Almanach" (1796) bringen die kleinen Reichardt'schen und andere Lieder zeitgenössischer Komponisten zum ersten Mal. Noch häufiger begegnet man dem Bündniß von Dichtung und Gesang in den musikalischen Zeitschriften, z. B. der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (der Leipziger, seit 1798), die in keinem ihrer zahlreichen Jahrgänge unterlassen hat, Gesangproben im Fache des Liedes vorzuführen, nachdem verwandte Unternehmungen schon früher dasselbe gethan hatten, z. B. die „Musika-

lische Korrespondenz der Filarmonischen Gesellschaft" (Speier, 1791), worin sich u. A. Melodien von Frh. v. Dalberg finden und noch früher Marpurg's „Historisch kritische Beiträge" und desselben „Kritische Briefe", in denen u. A. manche Lieder von Graun ihr erstes Debüt gehalten haben. Auch in manchen der damaligen Klavierwerke, z. B. in Rellstab's „Clavier-Magazin für Kenner und Liebhaber" (c. 1780), in dem „Musikalischen Potpourri" (Stuttgart, 1790) u. a., fehlt es nicht an einzelnen Liedkompositionen. Eine ganz direkte Quelle endlich für das damalige Lied sind die ebenfalls um 1770—80 beliebt werdenden und unter verschiedenen Titeln auftretenden „Liederbücher", z. B. die „Wiegenliederchen" (Altenburg, 1772), die „Lieder für Freunde geselliger Freude" (Leipzig, 1788), „Allgemein gesellschaftliches Liederbuch" (Hamburg, 1790), „Neues gesellschaftliches Liederbuch" (Hamburg, 1795) u. s. w. Auch das erste Studenten-Liederbuch tritt damals an's Licht, unter dem Titel: „Akademisches Lustwäldlein; das ist: Ausbund lieblicher Burschenlieder" (Altorf, 1794). Diese „Liederbücher", in denen bereits die gesangliche Seite zu gleicher Bedeutung mit der dichterischen erhoben erscheint, indem jedes Gedicht seine Melodie hat und deshalb auch gar nicht anders, als gesungen, zur Geltung kommen will, bilden den unmittelbaren Übergang zu den speciell musikalischen Liederwerken, deren Betrachtung wir uns jetzt zuwenden.

Bezüglich der Liedkompositionen selbst darf man von einem Werke, welches sich nur die Gesammtentwickelung des Liedes zur Aufgabe gestellt hat, nicht bibliographisch erschöpfende Vollständigkeit, keine Zusammenstellung sämmtlicher Einzellieder und Liedersammlungen erwarten, um so weniger, als die hauptsächlichsten derselben im historischen Theile unserer Darstellung zur Besprechung kommen werden; es wird genügen, die wichtigern und für unsern Zeitraum besonders charakteristischen zu betrachten, die zugleich als Vertreter aller übrigen gelten dürfen.

Vor Allem ist daran zu erinnern, daß sich's hier nur um deutsche Liederwerke handeln kann, da die Entwickelung des Liedes während unserer Periode ausschließlich in den Händen des deutschen Volkes lag. Zwar sang man in Frankreich auch noch lange nach 1600 mehr- und einstimmige Chansons, baute in Italien noch Madrigale und Kanzonen in gleichfalls kunstreichem Tonsatz, wie noch die besten italienischen Meister im 18ten Jahrhundert gethan haben. Aber dies Alles sind nur

Nachzügler der kontrapunktischen Blütheepoche, nur die letzten Ausklänge der allmälig stummer werdenden Polyphonie; Neues kommt dort nicht mehr zum Vorschein, ein Fortschritt über die bisherigen Leistungen hinaus wird nicht gemacht: die Entwickelung als solche ruht allein im Schooße des deutschen Volksgeistes.

Die äußere Ausstattung der Liederwerke hängt immer von der jedesmaligen Werthschätzung des Liedes selbst in den verschiedenen Zeitaltern ab, und diese war damals, in der Anfangsepoche des einstimmigen Liedes, keine besonders hohe. Denn obwohl die einstimmige Melodie eine musikalische Errungenschaft von der äußersten Wichtigkeit war, so wurde sie doch als solche von ihrer Zeit nicht erkannt; vielmehr erschien die kleine Form, mit welcher die einstimmige Melodie wesentlich verbunden war, als winzig gegen die imposante Polyphonie der vorigen Periode und als unbedeutend neben dem Texte, zu dem man sie setzte und sang — ein sehr beachtenswerther Unterschied zwischen der kontrapunktischen und unserer jetzigen Periode, der bisher noch nicht die gebührende Berücksichtigung gefunden zu haben scheint. In der vorigen Periode nämlich kam es auf das Musikalische allein an: es galt damals, die Musik harmonisch zu bilden und festzustellen; die mühsam gearbeiteten mehrstimmigen Tonsätze sollten als solche, als neue und werthvolle Gesangstücke zur Geltung kommen, in den Kantoreien, den Singchören der Kirchen und Schulen, in den bürgerlichen Familienkreisen u. s. f. geübt und zum Genuß vorgeführt werden. Jetzt dagegen — und dies Sachverhältniß blieb das stehende das ganze erste Jahrhundert der Periode hindurch, also bis gegen 1750 — ist die Dichtung die Hauptsache, diese zunächst soll bekannt und verbreitet werden, der Gesang tritt nur als Appendix, als empfehlender Begleiter hinzu, um ein Gedicht auch da einzuführen, wo sein rein dichterisches Verständniß nicht unbedingt vorausgesetzt werden konnte oder seine Gehaltlosigkeit hätte abstoßen können.

Wirklich verdiente aber der Text auch, vor dem Gesange bevorzugt zu werden, da er, künstlerisch geschätzt, ungleich besser war, als die Komposition. Von Hölty, Claudius, Bürger u. A. leben noch gar manche Gedichte in der Gegenwart fort, sind jedem Gebildeten vertraut, werden in der Unterhaltung citirt, werden besonders von der Jugend noch mit Eifer gelesen und gelernt und zu Deklamationsstücken benutzt u. s. w. Wo in der Welt aber sänge man noch eine Komposition aus jener Zeit zu einem dieser Gedichte? Und wie kommt es u. A. — um ein sachver-

wandtes Beispiel anzuführen — daß, während von Gellert's religiösen Liedern nicht wenige sich in unsere Gesangbücher eingebürgert haben und die Gemeinden mit zäher Pietät gerade an ihnen hangen, keine einzige Komposition dieser Lieder, keine von all den damals hinzukomponirten Melodien zum Choral geworden ist? Unverkennbar deshalb, weil die Lieder musikalisch nicht denselben Gehalt, nicht dieselbe Wahrheit haben, die sie in dichterischer Beziehung auszeichnet. Während die Kompositionen nur zeitgemäße Abdrücke der kleinen, gefühlsarmen Liedstrophe sind und als solche längst zu den vergessnen gehören, sprechen die Dichtungen ihren Empfindungsgehalt häufig schon in einer Weise aus, die für typisch und vorbildlich, für absolut zutreffend und schlagend gelten darf, und in der daher wir und vermuthlich auch noch künftige Generationen den bezeichnendsten Ausdruck für die betreffenden Gefühle finden werden.

Von diesem Übergewicht des Textes hatten die Musiker selbst das klarste Bewußtsein, wenn sie auf die Titel ihrer Gesangwerke schrieben: „Lieder mit Melodien", „Oden mit Melodien beym Clavier zu singen" u. ähnl. Hierin liegt nicht bloß, daß die Lieder dichterisch schon vorhanden waren, ehe die Musik sie in Behandlung nehmen konnte; sondern die poetischen Texte waren, ganz wie einst im naiven Liedergesange der ersten Periode, das Wichtigste, der Gesang untergeordnet. Die Komponisten haben ein Gefühl davon, daß die Musik der Dichtung noch nicht ebenbürtig sei, sich ihr noch nicht gleichstellen könne; sie tritt vielmehr bei der ältern und gereiftern Schwester in das Verhältniß der Dienstbarkeit, erscheint nur als Anhängsel zu ihr, die Liedmelodien sind nur die schmückende Zugabe zu den Gedichten u. s. w. Komponisten, welche dies Schwächegefühl weniger haben, setzen, mit einem gewissen Selbstbewußtsein, auf den Titel ihrer Gesänge: „in Musik gesetzt"; und später, auf der Stufe der Gleichstellung von Poesie und Gesang, heißt es immer nur: „Lieder und Gesänge von .....", oder: ..... „komponirt von ....." Jetzt dagegen, in der Epoche der Lehrjahre, geben die Komponisten nur erst „Lieder mit Melodien", „Oden mit Melodien" — was man kurz auch wohl „vermelodeit" nannte. Und bezüglich der Texte wiederum ist es, noch specieller, die darin gepredigte Moral, Lebensklugheit, lehrhafte Sentenz, was man der Beachtung besonders zu empfehlen und den Sängern an's Herz zu legen wünscht. Darum verkörpert man gleichsam — wie zu Anfang der Periode üblich war — diesen moralischen Inhalt und setzt ihn der Komposition als Devise oben über: das sind die beigefügten

Motto's, die Citate aus der Bibel, aus den Profanschriftstellern, aus französischen Dichtern, womit man die moralische Quintessenz zu illustriren und noch mehr in's Licht zu stellen suchte. Solche moralisirende oder gelehrte Überschriften in Form lateinischer Distichen, französischer Alexandriner u. s. w. finden sich z. B. in Schirmer's „Singenden Rosen" (1654), in Mattheson's „Odeon Morale" (1751) u. öfter.

Diese überwiegend textliche Auffassung der Gesangkompositionen macht es erklärlich, daß man sie in der äußern Ausstattung, im Format Anfangs buchähnlich einrichtete, wie schon gegen Ausgang der vorigen Periode. Der Text macht das eigentliche Werk aus und nimmt den meisten Raum darin ein, wie denn z. B. Rist's „Neuer Teutscher Parnaß" über 900 Seiten umfaßt; und nur hier und da auf einzelnen Seiten findet sich eine kleine Komposition zu einem Gedichte eingeschoben, oder es steht das vielstrophige Gedicht auf einer Seite und gegenüber auf der andern die kurze Melodie nebst Begleitung. Während im polyphonen Tonsatz die verbundenen Stimmen immer gleichzeitig erklangen und deshalb in den gedruckten Notationen schon wenige Reihen von Gesang die Seite füllten, ja bei sehr vollstimmigem Chor die Folio-Seite sogar nur eine einzige Gesangreihe enthielt, währenddem nimmt ein Lied jetzt, wo es sich auf eine kurze Melodie mit schwacher Begleitung reducirt, selbst im kleinen Buchformat kaum eine Seite in Anspruch: eine oder ein Paar Reihen Gesang mit Text und ebensoviel Reihen Begleitung — das ist das Ganze. Ja man hat hier so viel Raum für die Notation der kleinen Gesangstücke, daß man die einstimmige Melodie mitunter auf die linke Seite, den dünnen Baß gegenüber auf die rechte Seite stellt: eine scheinbare Unbequemlichkeit, da sie die Übersicht über die Komposition als Ganzes erschwerte, jedoch dadurch ausgeglichen wurde, daß der Baß Schritt vor Schritt homophon mit der Singstimme ging, also ein Auseinanderfallen beider nicht wohl möglich war.

Jedoch mag sich das Urtheil des Zeitalters selbst nicht immer klar darüber gewesen sein, ob die Musik zu den Texten nur eine werthlose Beigabe oder ein wirksames Empfehlungsmittel hat sein sollen; ob man den Gedichten die einstimmigen Gesangmelodien nur als eine neue Erfindung hinzugab, die, ohne selbständige Bedeutung, ebensogut hätte wegbleiben können; oder ob die Musik die Gedichte unter ihre Flügel nehmen und ihre einschmeichelnde Kraft gerade da bethätigen sollte, wo das karge Wort oder der unpoetische Gedanke des Dichters hätte kalt

lassen können. Verfolgt man jedoch die Liedliteratur während unserer Periode weiter, so wird die Bedeutung der Musik mehr und mehr anerkannt und in der äußern Ausstattung tritt damit die Veränderung ein, daß das bescheidene Oktav- oder Quartformat der frühern Liederwerke sich allmälig zum Großquartformat erweitert und gegen Ende des Zeitraums das Folioformat an die Tagesordnung kommt, das denn auch das allgemein recipirte bis auf diese Stunde geblieben ist; nur die erst in neuester Zeit Mode-gewordenen Illustrationswerke stellen sich den Musikalien als Rivalen zur Seite. Aber diese Erweiterung des Formats hinderte nicht, daß nicht noch immer der Text über den Gesang prävalirte. Auch jetzt noch bleiben die Melodien kurz und bestehen aus 8, 12, 16 Takten u. s. w.; aber an diese kleine Melodie hängt sich hinten ein langer Troß von Textstrophen, die alle gesungen sein wollen — gerade umgekehrt, wie früher in der Periode der Mehrstimmigkeit: damals hatte der polyphone Tonsatz den Text erdrückt, jetzt erdrückt der bandwurmlange Text die Melodie. So hat z. B. ein Lied von Kirnberger 20 Strophen, der „Pilgergesang" von Heß (1785) 50 und das Krambambuli-Lied in seiner ursprünglichen Gestalt sogar 102 Strophen!

Die musikalische Produktionsschwäche im Liede während der ersten Hälfte der Periode manifestirt sich besonders darin, daß das Massige der frühern Veröffentlichungen jetzt dünner und sparsamer wird. In der vorigen Periode wurden gleich ganze Sammlungen von Gesängen oder doch „Bücher" solcher herausgegeben, jede mit einer großen Menge Lieder, zuweilen in die Hunderte; und auch diese Einrichtung erhält sich noch fast das ganze erste Jahrhundert unserer Periode, so lange eben die Dichtung den Hauptinhalt der Liederwerke ausmacht: man giebt dann nämlich die vollständigen Gedichte mit sämmtlichen Strophen und schiebt entweder die musikalische Komposition nur an einer bequemen Stelle ein oder stellt sie oben zu Anfang des Gedichts, so daß unten und auf der Seite gegenüber die Textstrophen selbst folgen. Allmälig jedoch begnügt sich die karger werdende Produktion mit bloßen Heften (1stes, 2tes „Heft" u. s. w.), indem die dickleibigen Codices der Kontrapunktik und der frühern Einstimmigkeit sich auf 12 oder gar nur auf 6 Lieder reduciren und die Komponisten diese geringe Anzahl ganz unbefangen auf dem Titel aussprechen. Damit gestaltet sich aber auch das Äußere, je neuer die Lieder sind, desto schmächtiger und nichtssagender. Die alte Buchform und der solide Ein-

band in Pergament und Leder, wie in früherer Zeit, hört jetzt auf und dafür tritt ein dünner Pappband und zuletzt gar nur ein bunter broschirter Umschlag oder ein weißes Titelblatt an die Stelle. Daß hiermit zugleich der Schmuck der Figuren, Vignetten, Arabesken, Motto's auf den Titeln, die buntgemalten und verschlungenen Initialen, die Randeinfassung einer jeden Seite schwinden, bedarf nicht der Erwähnung. Zuletzt bringt's die magere, zusammengeschrumpfte Produktion nur noch zu einigen Blättern, die zu einem schwachen Hefte verbunden sind, und daran sieht Alles schlicht weiß und kahl aus. Das einstimmig und klein gewordene Lied verräth schon in seiner Kleidung die Armuth des Proletarierkindes.

Diese Armseligkeit verräth sich schon in den Titeln, die den Inhalt der Liederwerke nur auf's Nothdürftigste angeben — wiederum mit Ausnahme der ersten Hälfte des Zeitraums, wo sich noch die gespreizte, gezierte Dichtung breitmacht und die kleinen Melodien nur als Schönheitspflästerchen auf dem Gesichte der gepuderten Schäferin „Poesie" erscheinen. Da begegnet man noch sehr ausführlichen, vollgedruckten Titeln in höchst devoten und verliebten, geschnörkelten und zopfigen Ausdrücken, zwischen denen der Melodien nur ganz schüchtern Erwähnung geschieht oder höchstens gesagt wird, daß die Gedichte mit schönen, ausgewählten Melodien „verzieret" seien. Sehr ausführlich ist u. A. der Titel zu Georg Neumark's „Poetisch- und Musikalischem Lustwäldchen" (Hamburg, 1652), dessen „erste Abtheilung absonderliche geist- und weltliche, wie auch keusche Ehren- und Liebeslieder, mit beygefügten Melodien, nach itziger neuen Ahrt" enthält; die zweite Abtheilung umfaßt „unterschiedliche gantze Gedichte, Hochzeits- Trauer- Glückwünschungs- und Lobschrifften", die dritte „allerhand kurtze Sinn- Lehr- und Wahlsprüche ..... so wol geist- als weltliche". Noch umständlicher läßt sich Johann Rist auf dem Titel seines „Neuen Teutschen Parnaß" (Copenhagen, 1668) vernehmen, „auff welchem befindlich

Ehr und Lehr }
Schertz und Schmertz } gewächse,
Leid und Freuden- }

welche zu unterschiedlichen Zeiten gepflantzet, nunmehr aber Allen der Teutschen Helden-Sprache und deroselben edlen Dichtkunst vernünftigen Liebhabern, zu sonderbarem Gefallen zu Hauffe gesamlet, und in die offenbahre Welt außgestreuet,

von
Johann Risten.
Copenhagen,
Bey Peter Haubold, Buchhändlern.
Im Jahr Christi 1668."

Von da an jedoch, wo die Musik sich selbst mehr fühlen lernt, ohne indeß schon ihre schöpferische Ohnmacht zu überwinden — also seit ungefähr 1750 — verdünnen sich die Titelangaben immer mehr zu jener Leere, die sich nur auf das Nöthigste beschränkt. Da heißt es z. B. ganz simpel und trocken: „Sammlung neuer Oden und Lieder", „Lieder zum unschuldigen Vergnügen", „Lieder mit Melodien", „Auserlesene Oden zum Singen beym Clavier" u. ähnl. Von weitern Zusätzen über die Art der Lieder, über die Absicht, in welcher sie geschrieben wurden, über den möglichen Gewinn und Genuß, welchen die Komponisten sich davon für das Publikum versprachen — von alledem keine Spur mehr. Etwas Kaltes, kurz Geschäftsmäßiges fröstelt uns aus diesen kargen Titeln an. Die liebenswürdige Umständlichkeit der alten Tonsetzer, ihre gemüthliche Beziehung zum Leser ist geschwunden. Und dennoch hat auch diese Sparsamkeit in den Titelangaben einen vernünftigen Sinn: daß nämlich die Musik, frei von zudringlichen Anpreisungen, jetzt für sich selbst sprechen, sich selbst empfehlen müsse. Denn der Art war in der That das kleine Lied nicht, daß man viel Worte darum hätte machen, große Versprechungen daran hätte knüpfen dürfen: die Komponisten mußten zufrieden sein, wenn ihre Lieder überhaupt Beachtung und im besten Falle Eingang in den häuslichen und geselligen Privatgesang fanden; die Lieder selbst waren zu winzig, zu werthlos, zu wirkungslos, als daß man sie mit gutem Gewissen hätte empfehlen können. Da sie etwas Neues in ihrer Art und das geeignetste Material für den Hausgesang waren, so befreundete man sich, zumal wo man Anspruchslosigkeit und Sinn für das Kleine besaß, schon von selbst mit ihnen, trotz ihrer künstlerischen Dürftigkeit; und auch diese empfand man damals, wo man noch keinen Vergleich mit Besserm anstellen konnte, nicht in dem Maße, wie wir heutzutage mit kritischerm Auge und ästhetisch geläuterterm Kunstsinn.

Aus diesem Gefühl, wie geringfügig die kleinen Lieder in der That seien, erklärt es sich auch, daß die Komponisten sie dem Publikum von der möglichst vortheilhaften Seite darzustellen suchen, indem sie dieselben als „auserlesene" Oden, Lieder u. dgl. bezeichnen. Auf die poetische

Seite der Komposition wird man den Ausdruck nicht beziehen dürfen, als hätten die Meister mit größter Sorgfalt nur die musikalisch besten und brauchbarsten Texte ausgewählt; vielmehr nöthigt der ganze Charakter der Zeit und besonders der Durchschnittswerth der damaligen Kompositionen, das Wort „auserlesen“ musikalisch zu deuten. Denn war jene Zeit an guten Dichtungen überhaupt arm und war auch an schöpferischen Musikern kein Überfluß, so mußten diejenigen, die etwas zu Markte brachten, bei ihren Veröffentlichungen um so vorsichtiger und wählerischer zu Werke gehen: sie durften von allen ihren Versuchen nur das Gelungenste geben und auch dies Wenige mußte mit ganz besonderer Gewissenhaftigkeit gepflegt und gefeilt sein. Daher diese halb pretiöse, halb schüchterne Versicherung: „auserlesene“ Oden und Lieder, d. h. also: mit Sorgfalt ausgesuchte, die besten unter allen vorhandenen, diejenigen, von denen sich das singende Publikum eine wahrhafte Ergötzung versprechen durfte.

Dagegen lassen uns die Komponisten keinen Augenblick in Zweifel über ihre Autorschaft, indem sie regelmäßig und vollkommen historisch ihren Namen auf dem Titel des jedesmaligen Liederwerks anführen und dem Namen auch noch ihren Stand, ihre musikalische Stellung und Thätigkeit hinzufügen. In dieser Beziehung ist der Vergleich mit der Gegenwart von besonderm Interesse. Heutzutage nämlich mag es in der musikalischen Welt fast mehr Dilettanten als Fachleute geben; in der theoretischen Literatur über Musik sind sogar Dilettanten die gründlichsten Forscher und Bearbeiter, die stimmfähigsten Schiedsrichter: die Historiker und Ästhetiker der Musik erstehen, gerade in neuester Zeit, vornehmlich aus dem Gelehrtenkreise, aus den Männern der Wissenschaft, am Meisten der Jurisprudenz. Damals aber, wo der Dilettantismus bei Weitem noch nicht so im Schwange war, wie heutigen Tages, kamen auch die Liederkompositionen fast ausschließlich aus den Arbeitszimmern der Fachmusiker. Und da ist es denn höchst erfreulich, neben den Namen der berühmtesten Meister jener Zeit auch einer Menge kleinerer Leute zu begegnen, Organisten und Kantoren, Musikdirektoren und Kammermusikern, die bei geringerer Begabung doch Geschick und Fleiß genug besaßen, um gerade das kleine Lied in seinen engen Grenzen zu einem saubern Miniaturbildchen auszuarbeiten. Daß bloße Dilettanten, Männer aus entlegenen Berufssphären und ohne musikalische Schulbildung sich unter die Komponisten verlaufen, wie z. B. der schon erwähnte „Cammer-Canzellist“ König zu Ellrich (um

1780), gehört zu den größten Ausnahmen — wenigstens in der ersten Hälfte der Periode. Gleichviel aber, ob Dilettant oder Fachmusiker — immer tritt der Komponist dem Publikum mit seinem wahren und vollen Namen unter die Augen. Anonymität, also ein absichtliches Verschweigen des Namens, ist ein höchst seltner Fall. Ein solcher findet sich z. B. in den „Oden mit Melodien" (Berlin, 1753), wo weder die Dichter noch die Musiker der Sammlung sich nennen; erst aus Marpurg's „Historisch-kritischen Beiträgen" erfahren wir, daß die Komponisten Graun, Em. Bach, Benda u. A. gewesen sind. Auf dem Titel einer andern Sammlung: „Geistliche Oden, in Melodien gesetzt" (Berlin, 1758) heißt es bezüglich der Komponisten nur: „Von einigen Tonkünstlern in Berlin" — vermuthlich denselben, welche auch zu der obigen Sammlung beigesteuert hatten. Fragt man aber nach dem Motive der Anonymität, so wird weniger die Bescheidenheit, als das Schwäche- und Schamgefühl sich als das naheliegendste darbieten. Die Komponisten wußten recht wohl, welch verachtete Gattung das Lied, welch „witzige Kunst" die Liedkomposition sei; und daß daher mit dieser Thätigkeit kein Ruhm eingeerntet werde, daß vielmehr nur der Tadel der Kunstgelehrten zu fürchten sei, welche das weltliche Lied überhaupt geringschätzten, war eine einfache Folgerung. Zudem gestattete die kleine Liedform und die Routine, welche die Meister in deren Handhabung hatten, es leicht damit zu nehmen, die dünne Musik nur flüchtig auf's Papier zu werfen — wie hätten sie sich dazu drängen sollen, sich als Verfasser solch gehaltloser Bagatellen zu proklamiren? Ihr musikalisches Renommee wuchs wahrlich durch solche Leistungen nicht, falls sie ihren Namen nannten; verschwiegen sie ihn aber — wie es zuweilen vorkommt — so war damit Nichts geschadet und das Publikum hatte ohnehin noch den Reiz, das Räthsel der Autorschaft zu lösen. Und hierfür leiten die Komponisten manchmal selbst auf den rechten Weg, indem sie zu Anfang der Lieder den Anfangsbuchstaben ihres Namens stellen — freilich auch wieder ein Problem, so lange man nicht aus anderweitigen Quellen oder aus dem Vergleich mit verbürgten Kompositionen den wahren Verfasser zu entziffern im Stande war.

Auch die Angabe der Jahreszahl auf den Titeln entspringt aus dem historischen Bewußtsein jener Männer. Auf der einen Seite gewährt diese Sitte, diese Gewissenhaftigkeit gegen die Chronologie dem Leser den psychologischen Reiz, Beziehungen zwischen der Veröffentlichung der betreffenden Werke und gewissen Ereignissen im Privatleben der Komponisten aufzu-

suchen, die mitunter Beides in einer ganz eigenthümlichen Beleuchtung erscheinen lassen. Eine Komposition tritt mit einer gewissen Auszeichnung auf, hebt sich zu einer Art von Glorie empor, wenn sie zufällig mit tiefgreifenden Schicksalsfällen des kleinen Privat- und Familienlebens der Meister zusammentrifft; und nicht minder bekommen diese Privatereignisse eine gewisse Weihe durch die Gleichzeitigkeit mit öffentlichen und beliebt gewordenen Kunstwerken. Anderseits aber liegt eine achtungswerthe Pietät darin, das Geburtsjahr auch von geistigen Schöpfungen, von den Kindern seiner Muse zu verzeichnen: man ehrt damit dankbar die weihevollen Momente der ersten Empfängniß, die stillen Stunden innerer Bewegung und Ausarbeitung, unter denen ein Werk entstand; und nicht minder ehrt man die höhere Kraft, die es uns hervorbringen half. Auch ist der Reiz für die Verfasser in Anschlag zu bringen, an der Jahresfolge ihrer Werke die Fluktuationen ihrer Thätigkeit, den verborgenen Poetenweg ihrer innern Entwickelung gleichsam aufgedeckt und überschaulich sich dahinziehen zu sehen. Wichtiger aber noch erscheint es, daß durch die Jahresangaben der Entstehung dem Publikum wie dem spätern Historiographen die Möglichkeit gegeben ist, jedes einzelne Werk an die richtige Stelle in der Gesammtthätigkeit eines Meisters zu setzen, seine musikalische Produktionskraft während jedes einzelnen Jahres festzustellen und daraus, bezüglich der Musik im Ganzen, statistische Vergleiche zwischen der produktiven Stärke der einzelnen Jahre, der einzelnen Jahrzehnte unter einander, und, in weiterm Umfange, ganzer Epochen zu gewinnen. Und diese Data wiederum werden endlich als Beiträge in die allgemeine Statistik der Musikgeschichte und, noch weiter, der Kunstgeschichte überhaupt eingereihet und verarbeitet. Jede Jahreszahl ist, obwohl an sich eine unscheinbare Einzelnheit, doch immer ein kleiner Zug zum Bilde ihrer Zeit und selbst im großen Rahmen der Kunstgeschlechter und Weltalter immer noch ein wenn auch kleiner, doch nie zu verachtender Punkt.

Es bleibt zu beklagen, daß dieser historische Sinn in den Komponisten überhaupt einmal hat erlöschen können — unsere eigne Periode ist es, wo er thatsächlich aufhört: seit dem Jahre 1780 ungefähr liest man auf den Liedertiteln keine Angabe der Jahreszahl mehr und nur Verlagsort und Verlagshandlung, diese weit gleichgültigern Residuen der ehemaligen Vollständigkeit, bleiben erhalten. Jedoch ist auch diese Unterlassung nicht ohne tief bedeutsamen Sinn. Überraschender Weise nämlich

fällt die Gewohnheit, die Jahreszahl der Herausgabe nicht mehr zu nennen, mit dem Aufgange der klassischen Blüthezepoche der deutschen Tonkunst in den siebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zusammen. Und da erscheint es denn als ein höchst charakteristischer Zug gerade dieser Zeit, als eine Legitimation der Genialität, welche jene Glanzepoche heraufführte, daß die abstrakte Zeit der Entstehung, die äußerliche Zufälligkeit dieses oder jenes Jahres den Komponisten gleichgültig zu werden anfängt. Gerade den genialen Meistern, den in sich arbeitenden, zeitlos und raumlos schaffenden, mochte es in der That höchst nichtssagend vorkommen, die Zeit anzugeben, wann ihre Werke entstanden seien, diese Werke, die doch nur in sich ihren Werth tragen; möglich auch, daß sie sich dem Banne des bloß Hergebrachten, der trägen Gewohnheit, die überall ein Anstoß gerade für geniale Naturen ist, nicht unterwerfen mochten. Zugleich aber verräth sich darin auch ein gewisses Bewußtsein von der Ewigkeit der Kunst, von der idealen Erhabenheit des Schönen, das einzig und allein in sich beruht und, außer dem Zusammenhange mit der realen Welt, auch über die ärmliche Chronologie menschlicher Berechnung oder Aufzählung hinaus ist. Diesen Meistern kam es lediglich auf ihr inneres Bilden, auf ihre Werke als solche an: diese allein gaben sie der Welt, sie allein sollten, und zwar ausschließlich durch sich und für sich, ohne jede Zeitbeziehung, erheben und erfreuen. Man sieht, die Produktion nimmt hier etwas von jener Zeitlosigkeit des Entstehens und Werdens an, die zum Wesen des Idealen, zum göttlichen Charakter der Kunst gehört. Und um dieser tiefern Wahrheit willen vermögen wir auch jenen Meistern und ihrer Unterlassungssünde nicht gram zu sein. Die praktischen Übelstände freilich, die sich aus dieser Sorglosigkeit ergeben, stehen auf einem andern Blatte und werden Niemandem fühlbarer als dem Historiker, der sich, ohne die positive Unterlage der Entstehungszeit, mit seinem Streben nach historischer Treue und Genauigkeit in die blaue Luft gestellt sieht, ohne in den weit schwankendern innern Kriterien der betreffenden Tonwerke einen Ersatz für deren Zeitlosigkeit oder einen Anhalt für annähernde Zeitbestimmung zu finden.

Auf den Titel nun folgt in den ältern Liederwerken unserer Periode der ganze, uns schon aus der mehrstimmigen Periode bekannte Ausstattungsapparat der Vorrede, der Dedikation, der Beglückwünschungsgedichte und Danksprüche gegen den Komponisten, dergleichen in jenem Zeitalter der Schönthuerei und Lobrednerei unvermeidlich

schien; auch das herkömmliche Inhalts-Register der Lieder fehlt nicht. Erst im weitern Verlaufe der Periode verschwindet allmälig dieser ganze poetisch-literarische Aufputz. Die Salutationsgedichte, am Liebsten Sonette, auch wohl deutsche und französische Alexandriner oder lateinische Distichen, sind erklärlich in einer Zeit, wo die Liedkomposition noch etwas Neues und Seltenes war und daher Jeder, der sich mit Glück darin versuchte, der Bewunderung und Auszeichnung werth erachtet wurde. Musikalische Zeitschriften mit Kritiken über die erschienenen Tonwerke gab's damals noch nicht; so sang man denn — bei der damaligen Routine in der Verskunst nichts Außerordentliches — lieber einen Panegyrikus auf solche Männer, die in der noch jungen und schwierigen Liedkomposition mit Geschick debütirten. Specieller auf diese Gelegenheitspoesien einzugehen, würde der Literaturgeschichte obliegen; die historische Musikwissenschaft hat mit der bloßen Erwähnung dieser meist überschwänglichen Beifallsergüsse, die musikalisch ohne alle Bedeutung sind, ihre Schuldigkeit gethan.

Ein Herzensbedürfniß scheint den frühern Komponisten unserer Periode die „Dedikation“, diese „unterthänigste Zuschrifft“ gewesen zu sein, da sie selten einem Liederwerke fehlt. Am Häufigsten ist sie an irgend einen hochgestellten, einflußreichen Herrn, an ein gekröntes Haupt, am Liebsten an den Landesvater gerichtet, jedenfalls, um dem Werke ein gewisses Relief zu geben und auf den Komponisten, den „allerunterthänigsten Knecht“, die Gunst, die gelegentliche Berücksichtigung des geschmeichelten Patrons zu lenken. Manchmal schwillt die Zueignung zu einer Kollektiv-Dedikation an sämmtliche „Prinzessinnen des fürstlichen Hauses“ an, als wollte der Komponist — ein verspäteter Minnesänger — seiner unüberwindlichen Kourtoisie gegen die Damen hier ein äußerstes Genüge thun. Es ist aber zu bezweifeln, ob ellenlang gedrehete Dedikationen von 5—10 Folioseiten und voll der plumpsten Schmeichelcien, wie sie in einigen Werken vorkommen, den hochadligen Fräuleins zu sonderlicher Ergötzung gedient haben mögen.

Ungleich wichtiger, auch in musikalischer Hinsicht, ist die Vorrede, diese General- und Ohrenbeichte der Tondichter gegen das Publikum, worin sie ihre geheimsten Motive, Bedenken und Wünsche mit halb rührender, halb lächerlicher Unbefangenheit ausplaudern. Manchmal heißt die Vorrede „Anrede“ oder „nothwendiger Vorbericht an den geneigten, Kunst- oder Musik-liebenden Leser“ oder „An den aufrichtigen, wohlwollenden

und günstigen deutschen Leser"; Hiller richtet die Vorrede zu seinen „Fünfzig Geistlichen Liedern für Kinder" (Leipzig, 1774) „an alle gutgeartete Kinder vornehmen und geringen Standes". Auch nennen manche der frühern Komponisten ihre Vorrede spaßhafterweise wohl „eine unterthänige Verbeugung", die sie zur Empfehlung ihrer Werke dem Publikum machen; oder sie sagen diesem Schmeicheleien in's Gesicht, bekennen ihre Schwäche und Schüchternheit in Sachen der Musik und bitten um Nachsicht wegen ihrer Leistungen. Hier bekunden die betreffenden Meister, daß es ihnen noch an jeder Sicherheit in der Handhabung ihrer Kunst fehlt, hier muthen sie dem Leser noch nicht die mindeste Selbständigkeit in der ästhetischen Beurtheilung ihrer Werke zu. Die Tonsetzer fühlen noch zu sehr ihre Unbeholfenheit, wie sie von der Anfängerschaft unzertrennlich ist; und von Seiten des Publikums fürchten sie eine prüde Rigorosität gegen gewisse delikate Stoffe der Dichtung. Joh. Rist z. B. meint im „Vorbericht" zum „Neuen Teutschen Parnaß" (1668), „die bessern Lieder werden die Liebhaber ihrer guhten Gunst leicht würdig schätzen, mit seiner (Rist's) Unvollkommenheit aber Gedult tragen und ihn, wo er gefehlet, wolmeinentlich erinnern". Um die Beispiele nicht zu häufen, stehe hier die äußerst spaßhafte Diskretion, welche der erwähnte Christ. Andr. Krause gegen die respektiven Sängerinnen seiner Lieder nehmen zu müssen glaubt und die er folgendermaßen einkleidet („Gesänge mit Klavier-Begleitung", 1783): „Nun könnte ich zwar", sagt er, „diese meine Vorrede schliessen; aber ich habe noch einen Stein auf dem Herzen, der mich drückt, und den ich herunterwälzen muß, um ruhig schlafen zu können. Es quält mich nemlich der Gedanke, ob ich nicht durch Einrückung der zehnten Arie" — sie wird später, bei der historischen Besprechung des Komponisten, näher betrachtet werden — „ein Majestätsverbrechen wider das ganze höhere Geschlecht der Frauenzimmer begangen, und dadurch den geneigten Blick meiner verehrungswürdigen Leserinnen, wenn es mir glücken sollte, deren zu haben, auf immer und ewig, pro Jupiter! auf immer und ewig verscherzt habe. Ich könnte zwar dieß und das und dieses und jenes sagen, um dem gerechten Zorne zu entschlüpfen; aber das sowohl in der Etikette, als Philosophie und Politik angenommene Axiom: daß dem Männergeschlechte dieses unsers Planeten gegen die schönen Erdbewohnerinnen immer und ohne Rücksicht auf Überzeugung Unrecht zu haben gebühre, schreckt mich von allen Entschuldigungen ab. Ich schlage mich also hiermit auf den Mund, wider-

rufe alles feyerlich, was da gesagt worden ist, erkläre es hiermit öffentlich für boshafte, verleumderische Unwahrheit und tröste meine verehrungswürdigen Leserinnen damit, was jener alte lateinische Dichter und tiefe Verehrer des erhabenen Frauenzimmergeschlechtes sagt: Difficile est, satyram non scribere: Auf teutsch: Die Frauenzimmer bleiben bey allen Satyren der Männer doch immer das vollkommnere Geschlecht. Und erlange ich weder durch dieses freudige Geständniß der Wahrheit, noch durch jenen meinen feyerlichen Widerruf die mir so schätzbare und zu meiner Beruhigung so unentbehrliche Verzeihung, so verstehe ich mich gern zu einer knieenden Abbitte!" So weit Krause. Seltner sind Stimmen vom Gegentheil, wo nämlich die Meister in einen herausfordernden Ton verfallen und das Urtheil von Unberufenen zurückweisen. Zu diesen Kühnen gehört u. A. der erwähnte Neefe im „Vorbericht" zu seinen „Serenaten" (1777), wo er zunächst die Hoffnung ausspricht, es werde „vielleicht manche empfindende Schöne oder mancher liebende Jüngling sich mit seinen Liedern beym Klavier unterhalten können"; dann aber fährt er fort: „Für andere, die den süßen Trieb der Liebe nie gefühlt, nie ihre Freuden und Leiden empfunden haben, oder deren Herz schon so dumpf geworden ist, daß sie nicht mehr bey ihnen eindringen können: für diese sind die gegenwärtigen Lieder nicht gedichtet, nicht in Musik gesetzt worden; und solcher Leute Urtheil verbittet [sich] der Dichter sowohl, als der Komponist". Besonders jene phrasenhaft gekünstelte Artigkeit eines Krause und Genossen sticht denn allerdings gewaltig ab gegen die gewissenhafte Sorgsamkeit der alten Kontrapunktisten für ihre Werke und deren Publikum, gegen die innigen, rührend frommen Beziehungen zwischen ihnen und ihren Lesern, so daß sie sich sogar „in das Christliche Gebet des günstigen Lesers unterthäniglichen befehlen thaten". Diese Herzensbande sind, wie gesagt, jetzt gelöst. Dagegen muß nun aber billiger Weise auch die andere Seite hervorgehoben werden: daß nämlich die Vorreden zu den spätern Liederwerken unserer Periode an sachlichem, speciell an musikalischem Gehalt eine erfreuliche Zunahme zeigen, am Meisten dann, wenn sich die Komponisten über den künstlerischen Zweck bei Herausgabe der Liederwerke aussprechen oder Winke über Vortrag und Begleitung derselben geben. Auch an solch rühmlichen Beispielen fehlt es in der zweiten Hälfte der Periode nicht.

Bezüglich der Entstehung der Lieder in poetischer und musikalischer Hinsicht verdient es als eine zwar seltene, aber desto rühmenswer-

there Ausnahme erwähnt zu werden, daß manche Komponisten unter den frühern, z. B. Adam Krieger, zugleich die Verfasser ihrer Texte sind — ein Vorzug gerade an diesem, auch musikalisch bedeutenden Künstler, der von den Literarhistorikern bis jetzt übersehen worden zu sein scheint, selbst nachdem C. F. Becker früher einmal in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung auf ihn aufmerksam gemacht hatte; andere seiner Gedichte hat Krieger vorhandenen beliebten Melodien nur untergelegt. In den meisten Fällen ist jedoch der Komponist ein Anderer, als der Dichter, obwohl der Eine auf den Andern nicht ohne Einfluß. Häufig z. B. hat der Poet die Komposition seiner Gedichte veranlaßt; und das mochte theils eine Art Nothwendigkeit sein in einer Zeit, wo die schwer zugänglichen Dichtungen den Musikern noch nicht so leicht bekannt werden konnten, theils ein indirektes Zeugniß für die dichterische Werthlosigkeit der Poesien, die für sich allein kaum auf die Ehre einer musikalischen Behandlung hätten rechnen dürfen. Besonders dann bestellte der Poet die Komposition zu seinen Gedichten, wenn ihm daran lag, eine ganze Sammlung derselben von einem anerkannten Meister in Musik gesetzt zu sehen; und die Musiker ihrerseits hießen solch ein Anerbieten willkommen, weil es ihnen — sehr schätzbar in poesiearmer Zeit — Textmaterial zur Komposition in Fülle an die Hand gab. Solch ein Werk hatte dann zwar den äußern Vorzug der Einheit, litt aber anderseits an einer lähmenden Monotonie, die der einzelne Meister bei der Gleichartigkeit seiner Methode und bei der typischen Steifheit der damaligen Kompositionsweise überhaupt nicht umgehen konnte. Im Laufe der Zeit schwindet jedoch dieser Einfluß der Dichter auf die Musiker und letztere wählen — wie es heutzutage regelmäßig geschieht und auch an und für sich das Richtige ist — die Texte zur Komposition nach eigner freier Neigung. Mit diesem Zeitpunkte ist denn die ursprüngliche Personeneinheit von Dichter und Komponist, die seit Alters den Verfasser der Texte zugleich den Erfinder der Gesangmelodie hatte sein lassen, aufgelöst: der Dichter schafft, sich ausschließlich auf seine Kunst, auf sein jedesmaliges Objekt koncentrirend und von ihm ganz erfüllt, das Gedicht, ohne die Tendenz auf irgend eine andere Kunstform, in die es möglicherweise umgewandelt werden könnte. Und ebenso rücksichtslos — im guten Sinn — steht der spätere Musiker der Dichtung gegenüber: er macht sich mit den neu erscheinenden Gedichten — damals noch nichts allzu Häufiges — bekannt und greift, ganz vom eignen Gefühl geleitet,

die musikalisch tauglichsten Texte heraus. Von wem ein Gedicht stammt, in welcher Absicht es geschrieben wurde, kümmert ihn nicht; er nimmt es, wie sich's giebt, allein nach dem dichterischen Werthe, nach der musikalischen Brauchbarkeit fragend. Und so es in sich aufnehmend und in seine musikalische Stimmung auflösend, gestaltet er es zu einem völlig neuen, selbständigen Kunstgebilde, trägt er es hinüber in das zwar verwandte, aber anders geartete Element der Töne. Dichter und Komponist sind zwei völlig isolirte Persönlichkeiten geworden und nicht minder ihre beiderseitigen Werke, Liedbichtung und Liedkomposition, zwei ebenso getrennte, selbständig zu beurtheilende Schöpfungen. Ohne Zweifel ist diese Geschiedenheit der beiden künstlerischen Individuen und ihrer Erzeugnisse das ästhetisch normale Verhältniß. Fühlt sich der Eine unter der Einwirkung des Andern, so ist sein Urtheil, seine produktive Stimmung befangen und die Dichtung dadurch um die Möglichkeit gebracht, in rein objektiver, künstlerisch freier Weise vom Komponisten erfaßt und wiedergegeben zu werden. Diese vollkommen reine und ideale, man möchte sagen bräutliche Stellung des Tonkünstlers zur Textdichtung ist nur bei der äußern Geschiedenheit der beiden Persönlichkeiten gewahrt, nur unter dieser Voraussetzung ist ein objektives, ein schönes Kunstwerk überhaupt möglich.

Auch der Anlaß zur Herausgabe der Kompositionen steht noch nicht unter rein ästhetischen Bedingungen, sondern hängt noch an mancherlei äußern Eingebungen und Rücksichten. Streng genommen darf den Komponisten kein andrer Drang zur Veröffentlichung eines Werkes treiben, als die Liebe zu dem Werke, die Hoffnung, möglicherweise Freude und Genuß dadurch zu bereiten. Mitsprechend können zwar noch andere billigenswerthe Beweggründe sein — und der diskrete Künstler wird, soweit es ehrenhaft ist, auch ihnen Rechnung zu tragen wissen: aber jener höchste, weil ideale, darf nicht fehlen, soll ein Werk mit der rechten Weihe in die Welt gehen. In jener Zeit dagegen, wo der Tondichter nur erst wenige waren und auch sie meist noch gebunden durch persönliche oder amtliche Bedenken, haben häufig äußerliche Motive die Herausgabe der Kompositionen veranlaßt. Manche Lieder, wie z. B. Ad. Krieger's „Arien" (1667), sind zu ihrer Zeit „bey hohen Fürstlichen Taffeln beliebet und auch von Kunstverständigen zum öfftern begehret worden"; ihre „Anmuthigkeit" hat sie empfohlen und wohl auch ihre Veröffentlichung zu Wege gebracht. Andere Lieder wiederum sind durch

den Beifall, der frühern Sammlungen desselben Komponisten zu Theil geworden war, in die Öffentlichkeit gelangt (Kirnberger: „Oden mit Melodien", 1773. „Vorbericht"); noch andere sind „auf gewisse freundschaftliche Veranlassungen gedichtet, komponirt und dem Druck übergeben" worden (Neefe: „Serenaten", 1777), oder „auf Anrathen verschiedener Kenner und Freunde der Musik" (Krebs: „Lieder mit Melodien", 1777). Je näher der Neuzeit jedoch, desto freier von äußerer Beeinflussung erscheint der Entschluß der Komponisten, ihre Werke der Öffentlichkeit zu übergeben; nur werden von jetzt an leider auch Eitelkeit und Ruhmsucht sehr mitwirkende Motive zur Herausgabe. Am Wenigsten künstlerisch ist es, wenn die Tondichter nur einen praktischen Zweck dabei verfolgen und ihre Lieder z. B. als Musterstücke in der musikalischen Komposition für angehende Musiker hinstellen, als Vorbilder bezüglich der Betonung der Sylben, der Behandlung mehrsylbiger Wörter, der Stimmenführung u. s. w., wie Kirnberger dies im Vorbericht zu seinen „Oden mit Melodien" (1773) von sich gesteht. Edelmüthig zwar, aber auch unmusikalisch giebt Hiller seine „Lieder für Kinder" (1774) „zum Besten der neuen Armenschule zu Friedrichstadt bey Dreßden" heraus.

Sieht man die Liedkompositionen unserer Periode auf ihren dichterischen und musikalischen Charakter, auf ihre Gattung an, so ist es erfreulich, die Lieder weltlichen, echt lyrischen Inhalts bei Weitem in der Überzahl zu erblicken, wogegen religiöse und kirchliche nur schwach vertreten sind: so entschieden ist bereits die Trennung der weltlich freien Kunst von der kirchlichen durchgeführt, so bewußt hat sich das Schöne in seinem eigensten Wesen, in seiner Freiheit von Standesbeschränktheiten und Separattendenzen erfaßt. Die Kunst hat zu begreifen angefangen, daß nur in der Welt, als dem lebendigen Schauplatz des göttlichen Waltens, nur im Leben und in der Gesellschaft, als der freien Beziehung des Menschen zum Menschen, nur in der Innerlichkeit des Gemüthes, als dem reinsten Spiegel unserer Individualität und dem Mutterschooß der Gefühle, sie sich frei und ganz zu entfalten im Stande sei Diese Gewißheit des Sieges, dies Bewußtsein, ihre wahre Heimath gefunden zu haben, bekunden auch die Lieder unseres Zeitraums, so anspruchslos sie im Übrigen auftreten mögen. Unter all den hochtrabenden Namen: Arie, Ode, Serenate u. s. w. regt sich doch, und zwar jetzt zum ersten Mal mit voller Klarheit, eine echt lyrische Empfindung, verbirgt sich immer nur ein richtiges, seelisch anklingendes Lied.

Die Tonsetzer der ersten Zeit sind, gegenüber der weltlichen Haltung der von ihnen gewählten Dichtungen, noch etwas ängstlich. Ad. Krieger nennt seine „Arien“ (1667) zwar „Liebeslieder“, beeilt sich aber hinzuzusetzen, sie seien „mit einer ernsthafften Tugend vermenget, züchtig und erbar“. Eins oder das andere von den Liedern, fügt er hinzu, sei ein Trinklied oder, wie er zurückhaltend sagt: „scheint auf den Trunck eingerichtet zu seyn“, also auch hier das Bestreben, die Lieder als möglichst unanstößig darzustellen. Andere Komponisten, wie Christ. Andr. Krause (in der Vorrede zu den erwähnten „Gesängen mit Klavier-Begleitung“, 1783), warnen geradezu vor dem einseitigen Komponiren von „Liebesliedern“ und motiviren dies, wie der Genannte, durch die Vergleichung mit einem Blicke oder Kusse der Geliebten. Ein solcher, meint Krause, möge an sich „eine ganz gute Sache seyn; ihn aber unaufhörlich zu besingen, muß, glaube ich, nicht nur bey aufgeklärten Frauenzimmern (und das sind sie ja alle, nur nach verschiedenen Graden) Überdruß und Unwillen, sondern auch bey Männern Achselzucken und Spott erregen“. Die spätere Zeit achtet sich jedoch, wie gesagt, durch solche Rücksichten nicht mehr gebunden und erkennt in dem Gefühl der Liebe den eigentlichen Herzschlag der lyrischen Liedddichtung und deren unumschränkte Provinz. Die Göttinger Dichter zuerst stimmen ihre Leyer auf erotische Weisen und all ihre Nachfolger fallen in den gleichen Hymnus ein. Und diese gesunde Weltlichkeit des Liedes sollte, nach dem Wunsche der Komponisten, auch in der praktischen Ausübung, im Vortrage mit Entschiedenheit hervortreten; besonders sollte der Vortrag sich frei machen von dem Einflusse des langsamen Kirchengesanges, unter dem er, nach den Berichten der Zeitgenossen, noch immer stand. Zumal die Trägheit, die falsche Würde des letztern wünschten die Komponisten von ihren Liedern ferngehalten und riethen, wie schon Phil. Stoll in Schirmer's „Singenden Rosen“ (1654), die Lieder nicht langsam, nicht schläfrig zu singen, nach der Unsitte des damaligen Volksliedergesanges in den Schulen, sondern munter, wie es dem echten, weltlichen Liede zukommt. Die weltliche Empfindung war bereits — und jetzt zum ersten Mal — in das Kunstlied eingedrungen: so sollte auch dessen gesangliche Ausführung von der nämlichen Empfindung beseelt sein.

Ein Verzeichniß der Lieder war, wie schon in den Sammlungen der mehrstimmigen Periode, so lange nöthig, als die Anfangs umfangreichen Werke viele Lieder enthielten, von denen eine Übersicht nach den Anfangsworten des Textes und nach der Seitenzahl den Gebrauch

des betreffenden Werkes erleichterte. In den ältern Liederwerken heißt das Verzeichniß wohl „Lied-Weiser“ und ist manchmal „nach ordnung des A. B. C. eingerichtet“; sachgemäßer und bequemer jedoch ist die Aufzählung der Lieder nach der Reihefolge, die sie in den Sammlungen selbst haben. Diese Anordnung pflegt — falls überhaupt ein Plan dabei gewaltet hat — in der Weise getroffen zu sein, daß die kleinsten und leichtesten Lieder der Sammlung voranstehen, die längern, künstlichern, dramatisch belebtern nachfolgen. Den Beschluß bilden zuweilen vierstimmige Lieder für Chor oder für mehre alternirende Chöre, wie bei Kirnberger: „Oden mit Melodien“ (1773) und „Gesänge am Clavier“ (1780). Daß es in den spätern Werken üblich wird, das Register statt an den Anfang an's Ende der Sammlungen zu verlegen, ist eine Äußerlichkeit, kaum der Erwähnung werth. Zugleich bleibt in den spätern Werken, wo die umständlichen Auseinandersetzungen der Komponisten sich mehr und mehr beschränken, das Liederverzeichniß manchmal außer dem Titel das Einzige, was die Komponisten den Liedern selbst vorangehen lassen, Dedikation aber, Lobgedichte und Vorrede fehlen; so z. B. in den „Liedern mit Melodien“ von Kirnberger (1762). Auch das ist zu erwähnen fast überflüssig, daß am Schluß einzelner Liederwerke ein kurzes „Nachwort“ steht, worin der zurückhaltende Komponist nachträglich noch seinen Namen nennt — meist obskure Musiker, die für ihren Ort und für ihre Zeit allenfalls eine vorübergehende Bedeutung gehabt haben mögen, für die Geschichte aber verschollene Größen sind.

---

2. Das Musikalische.

a. Allgemeine Charakteristik und Haupteintheilung des Liedes.

Die dichterische und die musikalische Lyrik haben, obwohl die Musik überhaupt, mit der Dichtkunst verglichen, im Nachtheil der Verspätung ist, doch im Großen und Ganzen eine parallele Entwickelung durchgemacht, schon deshalb, weil die Musik, die ja Anfangs ausschließlich Gesangmusik war, nur an der Stütze der Dichtung heranwachsen konnte. Das Volksgemüth seinerseits ist, weil es in seiner angebornen Naivetät beharrt, zu allen Zeiten lebendig und schöpferisch gewesen und deshalb

der Volksgesang, der aus dem lebendigen Volksgemüthe quillt, ununterbrochen gepflegt worden. Das Gemüthsleben der Nationen, die Kunstlyrik dagegen bedarf zu ihrem Erwachen des Anstoßes großer Geschichtsbewegungen und hat solche in ihrem Gesammtverlaufe zwei Mal in hervorragender Weise erfahren. Ein Mal im 12ten und 13ten Jahrhundert, wo die Kreuzzüge die abendländische Ritterschaft gegen die Ungläubigen des Morgenlandes unter die Waffen riefen und die Troubadour- und Minnedichtung hervortrieben, die sich — sehr bezeichnend für die Bildungshöhe jenes Zeitalters — nur erst auf einen einzigen Stand beschränkte und sehr künstlich gebaute, aristokrat'sche Versformen zu Tage förderte. Der zweite Impuls fällt in's 16te Jahrhundert, wo die Reformation eine verwandte Erhebung, nur jetzt auf geistigem Gebiet und bereits durch die ganze Nation bis in die untersten Volksschichten hinab, zu Wege brachte. In beiden Fällen handelte sich's — beiläufig bemerkt — um die theuersten Besitzthümer der Christenheit: dort, bei nur erst sinnlicher Auffassung der Idee, um die Befreiung des heiligen Grabes aus den Händen der Eroberer, hier, bei schon gereifterer Bildung und Sittlichkeit, um die Lösung der Geister und Gewissen aus hierarchischer Knechtschaft. Zwischen beiden Epochen aber hatte die Kunstlyrik — was man ihren Leistungen noch im 18ten Jahrhundert anmerkt — geschwiegen: denn das Empfindungsleben steht ihr jetzt, wo sie wieder Ernst machen soll mit der lyrischen Produktion, wie eine fremde Gestalt gegenüber, für deren geheimnißvolles Wesen sie noch kein Verständniß, keine Sprache hat; ja sie dringt zur eigentlichen Empfindung selbst noch nicht vor, sondern hält sich in der Vorhalle der bloßen Ahnung, der andeutenden Umrisse; statt psychologischer Detailzeichnung, wie die wahre Lyrik soll, giebt sie nur die allgemeine Stimmung des jedesmaligen Gedichtes und hält auch den Leser im Vorhofe der bloßen Stimmung fest, die es noch nicht zu klaren, befriedigenden Einzelgefühlen bringt.

Um so lebhafter war der Volksgesang in jener Epoche der stumm gewordenen Kunstlyrik erklungen: er hatte jene Leere ausgefüllt und dem Sangesbedürfniß der deutschen Nation seine Weisen in den Mund gelegt; er hatte auch diejenige Form bewahrt und fortgepflanzt, welche auch der lyrischen Kunstdichtung die gemäßeste ist und zu der diese überall gegriffen hat, so oft sie sich von Neuem schöpferisch regte: nämlich die urgermanische, echt deutsche Strophe. Anders in der musikalischen Kunstlyrik, die das Lied damals noch nicht als solches in Behandlung hatte

nehmen können, sondern erst die Musik im Ganzen, in ihren harmonischen Grundlagen, in ihrem gesammten Formbau hatte müssen gestalten helfen: unter diesen Operationen war das eigentliche Lied vernichtet worden und die einfache Strophenform verloren gegangen. Erst als man aus den mehrstimmigen Tongebäuden den einstimmigen Gesang wieder herauslöste, als Heinr. Albert das Lied wieder zu seiner alten, angestammten Einstimmigkeit zurückführte, da grub man unter den Trümmern des Kontrapunkts auch die Strophenform wieder hervor und kleidete die dichterischen Gefühle in deren schmucklose Gestalt. Mit der Wiederherstellung dieser Form hatte die mehrstimmige Periode der Liedgeschichte geendigt: mit ihr beginnt auch die neue Periode, in deren Betrachtung wir jetzt stehen. Und da auch die lyrischen Dichter zu keiner andern Form greifen konnten — denn der Poesie war ja diese Form nie abhanden gekommen und für ihre Gefühlsdarstellung gab es ohnehin keine angemessnere — so wird jetzt, bei Beginn unserer Periode, die Strophe die gemeinschaftliche Grundform der lyrischen Dichtung wie der lyrischen Gesangmusik, des poetischen wie des musikalischen Liedes. Was die Dichter damals von Liedern hervorbrachten, hatte im Wesentlichen diese Form; und was die Liederkomponisten an Melodien schufen, geschah gleichfalls in der kleinen Strophe: Beide entsprachen einander und schlossen sich zum innigsten Bündniß zusammen. Die Liedstrophe geht, poetisch wie musikalisch, an die jetzt anhebende Entwickelung über und wird deren stehende Form und vor der Hand ihr einziges Operationsmaterial während des neuen Zeitraums.

Neben dieser historischen Grundlage hat aber unsere Liedstrophe zugleich eine tiefere, nämlich eine psychologische Nothwendigkeit. Die Liedstrophe war nicht bloß das Vermächtniß der sich auslebenden Kontrapunktik an die Folgezeit, nicht bloß das einzige Material für das musikalische Lied des neuen Zeitraums; und ebenso war sie auch dichterisch nicht etwa eine bloße Bequemlichkeit der Poeten oder eine liebgewordene Tradition der Vergangenheit: nein, sie war wesentlich das Produkt ihrer Zeit, der Reflex des damaligen Gemüthslebens, der Gradmesser des lyrischen Höhenniveau's. Die musikalische und dichterische Lyrik hatten keine andere Form, weil die Zeit keine andere hatte, weil die unentwickelte Empfindung sich noch keine sprechendere, keine kunstreichere hatte schaffen können. Es wird hier am Orte sein, die Strophenform und die sonstigen musikalischen Eigen-

thümlichkeiten des damaligen Liedes in den Hauptzügen zu charakterisiren und festzustellen.

Und da muß denn vor allen Dingen auf das Eine aufmerksam gemacht und es muß mit ganzem Nachdruck ausgesprochen werden, daß das Lied der vorliegenden Periode melodisch ist, während das der Vorperiode harmonisch gewesen war — so diametral ist der Gegensatz zwischen beiden Zeiträumen, so riesengroß der Schritt, den die Musikentwickelung von dem einen zum andern thut. Das Lied der Kontrapunktiker war in Wahrheit nicht Lied, nicht schöner Gesang, der die Textworte zu melodisch wohllautender Rede gesteigert hätte, sondern nur ein durchworrenes Gewebe von Stimmen mit mechanisch untergelegten Textworten; und diese Stimmen dienten im Grunde nur dazu, durch ihre konsonirenden Töne Akkorde zu bilden und durch deren Zusammenklang und Fortschreitung die gesuchte Harmonie zu begründen. Jetzt dagegen ist das Verhältniß ein völlig anderes, indem es dem Liede wirklich auf den Text und dessen sinnentsprechenden Ausdruck ankommt. Hier wird der Gesang freie Gefühlsrecitation und diese gestaltet sich zu dem edeln Flusse der Melodie. Nur von einer einzigen Stimme ausgeführt, auf welche sich der ganze Reichthum der Textempfindung gedrängt überträgt, bedarf die Melodie der harmonischen Begleitungsstimmen nicht mehr; diese verdünnen sich vielmehr zu einer nur schwachen Klavierbegleitung ohne Worte, und darüber schwebt, als alleiniger, königlicher Führer, der melodische Gesang. In ihm, in der Melodie allein ruht der Schwerpunkt, die ganze Existenz des gegenwärtigen Liedes — das Lied ist wesentlich melodisch geworden.

Wie die Menschheit seit 1500, wie alle Kunst, löst sich auch das Lied jetzt von der fesselnden Bevormundung der Kirche und des Kirchengesanges, aus der steifen Amtstracht der Kontrapunktik los. Das sittliche Bewußtsein, der denkende Geist, die Freude am Leben, das Gefühl des Menschseins erwacht, die Empfindung kommt zu sich selbst und giebt sich musikalisch im Liede ihren Ausdruck. Nach der Wiederauffindung der Monodie bei den ersten Opernversuchen in Italien wird auch das Lied endlich einstimmig und gelangt damit erst zu seiner wahren Gestalt, zur Fähigkeit seelischen Ausdrucks. Aber der Übergang von der Vorperiode zur gegenwärtigen ist, wie immer an solchen Wendepunkten, fließend: das Princip der Einstimmigkeit, die wahre Methode der musikalischen Liedbehandlung, ist gefunden, aber die Durchführung bleibt noch zurück.

Neben der einstimmigen Liedkomposition ziehen sich noch bis in's 18te Jahrhundert herein polyphone Satzstudien, und erst, nachdem Bach und Händel die kontrapunktische Entwickelung zum Abschluß geführt und den Gesang den vollen Ausdruck der Empfindungssprache gelehrt haben, ist auch dem Liede die Zunge gelöst und seine Bahn für immer geebnet.

Die Gestalt, welche das Lied sich am Abschluß des vorigen Zeitraums errungen hatte, wird nicht bloß maßgebend für seine jetzige Gestalt, sondern an diese überkommene Gestalt knüpft es wesentlich in dem neuen Zeitraum an, diese Gestalt übernimmt es jetzt als sein stehendes Gepräge und hält an ihm mit geringen Varietäten fest. Wo die Liedentwickelung der vorigen Periode aufgehört hatte, genau da fängt sie in der jetzt beginnenden wieder an und bleibt dieser Grundgestalt auch während des neuen Zeitraums in der Hauptsache getreu. An dieser Grundgestalt ist nun das Wesentlichste die Einstimmigkeit, dies Endergebniß der ablaufenden Kontrapunktik; wenigstens der gesangliche Theil des Liedes ist von jetzt an nie mehr anders, als einstimmig, während alle neben der Melodie einhergehende Stimmen, die in der frühern Periode bloß gesungen worden waren, sich jetzt in die einfache Klavierbegleitung zusammenziehen. Dennoch aber macht sich die Musik nicht gleich Anfangs und nicht mit einem Schlage von der Kontrapunktik los. Auch das Lied erobert sich, selbst nachdem sie im Principe gefunden war, die Einstimmigkeit nur stufenweise; die einstimmige Liedmelodie ist zum Durchbruch gekommen, die Liedstrophe auch dem Kunstgesange gewonnen; mit der Einstimmigkeit ist es, nach den dunklen Jahrhunderten der Polyphonie, endlich Tag geworden in der Welt der Tonkunst und zum ersten Male fühlen wir uns von dem klaren Gefühlszuge der Melodie menschlich, innerlich angesprochen. Faktisch aber bleibt die Kontrapunktik noch eine Weile in Kraft: zwischen und neben den einstimmigen Liedern entstehen, als Nachklänge der stabil gewordenen Praxis der alten Tonsetzer, noch immer mehrstimmige selbst bei den besten und strebsamsten Meistern. Ad. Krieger z. B. und die beiden Ahle, Vater und Sohn, sind unter den Ersten, die das Lied in die neue Phase herüberführen; aber beide liefern neben dem bereits festgestellten einstimmigen Liede und der belebtern, aber gleichfalls einstimmigen Arie noch 4—10stimmige Gesänge. Von J. R. Ahle, dem Vater, liegen z. B. Gesänge unter dem Titel vor: „Neue Geistliche Andachten. Für 1—8 Stimmen" (Mühlhausen, 1662 und 1671), ferner: „Geistliche Arien mit 1—4 Stimmen nebst Ritor-

nellen" (Mühlhausen, 1660—1669). Und der jüngere Ahle, Johann Georg, schreibt „Geistliche Andachten mit I und II Vocal- und I—IV Instrumentalstimmen" (Mühlhausen, 1671). Nicht minder bezeichnend sind die Gesangkompositionen von dem erwähnten Ad. Krieger: „Neue Arien, von Einer, Zwo, Drey, und Fünf Vocal-Stimmen benebenst ihren Ritornellen" u. s. w. (Dreßden, 1667) und die Folge derselben mit sehr ähnlichem Titel (Dresden, 1676). Und daß dieser mehrstimmige Liedergesang vereinzelt die ganze Periode hindurch ausgeübt worden ist, zeigen Sammlungen am Ausgange des Jahrhunderts, wie z. B. die „Fortsetzung auserlesener geistlicher Lieder von Klopstock, Cramer, Lavater und andern berühmten Dichtern. In Music gesetzt zu Ein, Zwey, Drey und Vier Stimmen" (Zürich, 1780). Diese Mischung von ein- und mehrstimmigen Gesängen zeigt, daß das Bewußtsein und die Entschiedenheit für den einstimmigen Gesang noch nicht zu voller Stärke entwickelt war; auch mögen praktische Gesichtspunkte, z. B. die Brauchbarkeit der neuen Stücke für kleine Kirchenaufführungen, eine Erweiterung in's Polyphone hier und da wünschenswerth gemacht haben. Dennoch bleibt die Thatsache stehen, daß die junge Einstimmigkeit noch immer sehnsüchtige Rückblicke in die kaum verlassene Erziehungsanstalt der Kontrapunktik warf und von der alten, liebgewordenen Weise nicht sofort lassen konnte.

Eine andere Bewandtniß hat es dagegen mit den zwei- und mehrstimmigen Gesängen, die sich in den Sammlungen einzelner Komponisten zwischen den einstimmigen Liedern manchmal eingestreut finden. So begegnen uns schon bei Ad. Krieger, also gleich zu Anfang der Periode, kleine Duette, die den Umfang des schlichten Liedes nicht überschreiten; so hat unter den Spätern Neefe eine oder die andere seiner „Serenaten", wo der gesteigerte Empfindungsausdruck darauf führte, zweistimmig gesetzt und durchkomponirt. Aber derartige Erweiterungen über die schlichte Einstimmigkeit hinaus sind nicht mehr Erbstücke des alten Tonsatzes, sondern sachgemäße Erzeugnisse der neuen, melodischen Richtung: keine Ausspinnungen des melodieführenden cantus firmus zu variirenden Begleitungsstimmen auf dem Wege der Nachahmung u. s. w., sondern Parallelstimmen der einstimmigen Gesangmelodie in höherer oder tieferer, stets konsonirender Tonlage. Mit deutlichern Worten: diese zweistimmigen Gesänge sind nicht harmonisch entstanden, wollen nicht durch den Zusammentritt der Stimmen die Harmonie erst bilden, sondern nur melodisch

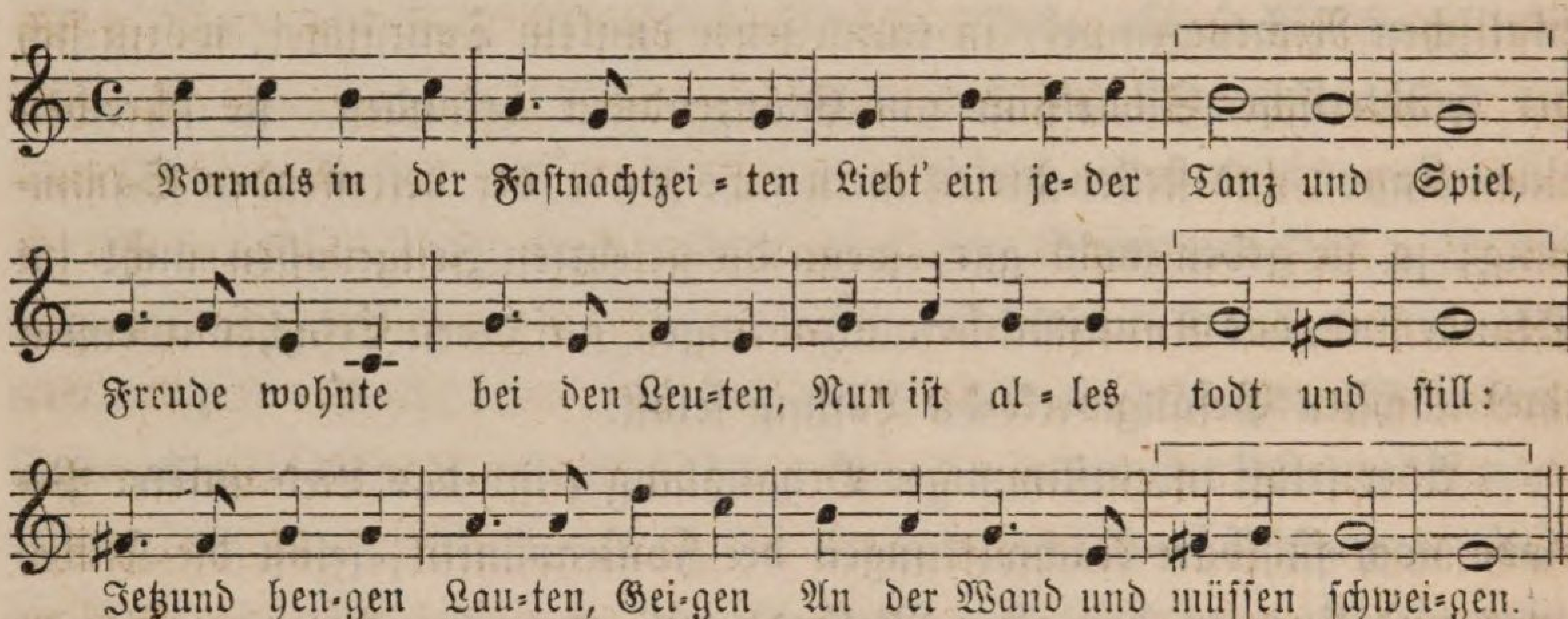
sind sie zu begreifen, insofern die sogenannte zweite Stimme nur die Melodie in anderer Lage durchführt, ja die Melodie nur in etwas modificirter Gestalt selbst ist. Der alten Kontrapunktik wäre solch ein Zwiegesang eine Unmöglichkeit gewesen; jetzt aber, wo man Melodien zu erfinden gelernt hatte, wo man die Textempfindung in wohlklingenden Weisen austönen lassen wollte, war solch eine Verdoppelung der Melodie etwas sehr Naheliegendes und für gewandte, besonders dramatisch geschulte Komponisten ein Bedürfniß. Überfällt jedoch die alten Meister noch manchmal eine Anwandlung von scholastischer Gelahrtheit und wollen sie zeigen, daß sie auch in den Künsten des schwierigen Tonsatzes wahl beschlagen sind, so thun sie dies gewöhnlich in einem jener kniffligen musikalischen Rechenexempel, in einem jener dunkeln Tonräthsel, worin sich der grüblerische Scharfsinn am Glänzendsten bekundete: sie schreiben einen Kanon und stellen diesen meist an's Ende der betreffenden Sammlung; ja sie geben wohl gar, wenn die gelehrten Zeitgenossen nicht im Stande sind, das Kunststück herauszubringen, auf deren Ersuchen in einem ihrer nächsten Gesangwerke die Lösung selbst.

Aber selbst in einstimmiger Behandlung zeigt das Lied unserer Periode noch fühlbare Nachwirkungen der Kontrapunktik, selbst die Kindereien und Unarten der alten Methode will es noch nicht ganz ablegen. Die unschuldigste darunter ist die im Vergleich zu unserer heutigen Praxis doppelte Längenausdehnung der Takte. Nach alter Notirungsweise nehmen die frühesten Tonsetzer unserer Periode die halbe Taktnote als Grundmaß der Takttheilung und lassen den ganzen Takt aus vier solchen halben Noten bestehen. Dadurch bekommen natürlich die Takte die doppelte Länge unserer heutigen, bei denen der gerade Takt nur vier Viertel umfaßt, während der Taktstrich in den alten Gesängen erst nach dem achten Viertel steht. So schreibt z. B. Phil. Stoll (1654):



Die gleiche Taktdehnung wiederholt sich bei Ad. Krieger in dem Liede: „Ihr schönen Augen“ u. s. w. (1667), bei Andr. Hammerschmidt in dem Liede: „Ei wolan, so hab ich doch“ u. s. w. (1642).

Verwandt hiermit ist die Dehnung der beiden Schlußtakte der melodischen Perioden zum doppelten Längenmaß im Vergleich mit ihrem richtigen Rhythmus — gleichfalls noch bei den frühesten Meistern unserer Periode. Diese Anomalie macht sich schon dem flüchtigsten Blicke dadurch bemerkbar, daß die melodische Phrase im Ganzen, statt aus vier oder acht Takten, aus fünf oder neun besteht. Verkürzt man aber die beiden Schlußtakte um die Hälfte ihres Werthes, so haben sie das rhythmische Maß, welches ihnen zukommt und das jedes gesunde Taktgefühl von einem melodischen Satze fordert. Als Beleg dazu sehe man das „Hochzeitlied" von Joh. Stobäus (1641) in C. F. Becker's „Liedern und Weisen". Heft II. S. 29, aus dem ich es hier entlehne.



Aber noch schlimmern Abnormitäten begegnet man, indem z. B. — wiederum bei den frühern Meistern — die melodischen Phrasen im Ganzen falsch rhythmisirt sind, weil der Sinn für den Rhythmus der dichterischen Metren noch nicht geweckt war; besonders das Verhältniß der leichten Vorschlagssylben und -wörter zu den betonten Hauptbegriffen wird noch nicht gefühlt. Solche Sylben und Wörter dürfen bekanntlich immer nur den Auftakt der Melodie bilden und bilden ihn in jedem guten Gesangstück wirklich. Damals aber zog man jene leichten Auftaktsylben oder -wörter in den vollen Takt herein und legte auf sie den schweren Takttheil. Als Beweis kann das sogleich anzuführende Lied von Joh. Rist dienen: „Edle Hütten, sei gegrüsset" (1677). Ja manche Komponisten drehen das richtige Verhältniß geradezu um, indem sie auf die Hauptsylbe nur einen einzigen kurzen Ton legen, während sie die unbedeutenden Endsylben zu mehren Tönen auseinanderzerren. Mit Entsetzen wird man dies an dem unten folgenden Liede von Telemann wahrnehmen: „Trost im Leiden" (S. 72). Mißlicher aber noch ist — aus dem gleichen Grunde — die Nichtunterscheidung des zwei- und dreitheiligen

Rhythmus, deren sich wiederum die ältern Tonsetzer schuldig machen; selbst der gelehrte und für seine Zeit dichterisch nicht unbedeutende Stifter des „Schwanenordens an der Elbe“, der genannte Joh. Rist, begeht in dieser Hinsicht unbegreifliche Verstöße. Nicht genug, daß er in dem angeführten Liede: „Edle Hütten“ die Vorschlagssylben zur Bedeutung betonter Stammsylben erhebt und in den vollen Takt hereinnimmt — was, beiläufig gesagt, zugleich eine ganz falsche Takttheilung ergiebt: nein, er übersieht sogar, daß das Metrum dieses Textes, weil trochäisch, wesentlich zweitheiligen Rhythmus hat und daher auch musikalisch keinen andern bekommen durfte. Statt dessen deklamirt er im $^3/_2$-Takt: Edle Hütten | sei gegrüsset | u. s. w., und beim letzten Verspaar der Strophe verirrt er sich sogar zu der völlig sinnlosen Recitation (im $^3/_1$-Takt): O der an- | genehmen | Stund || Hier wohnt mei- | ne Rose- | mund. || Zur Veranschaulichung folgt hier das corpus delicti selbst in Notation.



Von geringern rhythmischen Abnormitäten, die gleichfalls noch aus dem unentwickelten Taktgefühl der Vorperiode stammen, möge die gewaltsame Rückung oder Synkopation erwähnt sein, wonach der Ton einer Textsylbe gegen den metrischen Rhythmus und gegen den vernünftigen Wortsinn zum nächsten Takttheil hinübergeschleift wird. Einen Beleg liefert das erwähnte Lied von Telemann: „Trost im Leiden“ (Singe-Spiel und Generalbaß-Übungen [ohne Jahreszahl] Nr. 6):



Die musikalische Form des Liedes in der vorliegenden Periode, wie gesagt, ist die Strophe, diese alte Grundform aller Volks- und Kunstlyrik, der dichterischen nicht minder wie der musikalischen. Diese Form hatte schon der früheste Volksgesang, seitdem er sich, lyrisch selbständig, aus dem nationalen Volksepos herauszulösen anfing: und durch alle Zeiten hindurch hat das Volkslied keine andere Form gekannt, als diese, aus zwei oder drei gereimten Verspaaren bestehende Strophe. Auch die Kunstlyrik konnte für ihre schon edlern Herzensergießungen keine andere Form ergreifen, weil es in der That keine einfachere, keine dem Gefühl zusagendere gab. Was die Minne- und Meistersänger gedichtet und gesungen, hatte allerdings theilweise einen sehr kunstvollen Bau und feine Formvarietäten; trotzdem aber hielten auch sie im Wesentlichen an dem schlichten Grundschema fest und ließen es selbst noch aus ihren längern und künstlich gegliederten Versfügungen hervorblicken. Ebenso ist das protestantische Kirchenlied der Reformation und nicht minder dessen spätere Blüthe während und nach dem 30jährigen Kriege in die einfache Liedstrophe gefaßt. Diesen Vorgängern schließt sich nun auch das Kunstlied des 17ten und 18ten Jahrhunderts dichterisch wie gesanglich an. Kleine Modifikationen, Erweiterungen über die Grundform hinaus kommen allerdings vor. Aber Dichter wie Komponisten wußten nur zu gut, daß sie für die wiedererwachte Gefühlsdichtung keinen bessern Ton als den Volkston anschlagen und keine populärere Form als die volksthümliche Liedstrophe wählen konnten, wollten sie anders ihren Empfindungen den entsprechendsten Klang und ihren Dichtungen die möglichste Verbreitung geben. Neu entstandene, allgesungene Volkslieder, wie einst in der mehrstimmigen Epoche, gab es damals freilich nicht, dergleichen wurden jetzt nicht mehr erfunden. Aber stillschweigendes Vorbild war das althergebrachte, urdeutsche Volkslied auch für den jetzigen Kunstgesang; und wo man sich an neuen Volksweisen nicht mehr erfreuen konnte, da gab man wenigstens dem Kunstliede Form und Haltung des alten Volksliedes. Seine Blüthezeit hatte dieses längst hinter sich; aber segensreich und nachhaltig wirkte es noch darin fort, daß es dem jungen Kunstliede sein leichtfaßliches und nachahmungs-

werthes Grundschema überließ. Einzig und allein in dem straffgezogenen Gängelbande der Volksliedstrophe lernte das junge Kunstlied überhaupt erst sich frei bewegen und wirklich singen; der bloße Gang, seine Haltung im Ganzen durften ihm keine Schwierigkeiten bereiten, diese mußten fest und sicher sein, wenn das Lied den Mund allmälig öffnen und aus dem Herzen heraus singen lernen sollte. Aus dieser Sicherheit, eine formelle Grundlage unter den Füßen zu fühlen, erklärt sich denn auch die kecke Schaffenslust der Komponisten, und mitten in dieser ihre Unbefangenheit und Kritiklosigkeit, daß sie sich gleich in allen Arten des kleinen Liedes versuchten: im religiösen wie im erotischen — man war verliebt und fromm zugleich —, im moralisirenden und didaktischen wie im scherzhaft tändelnden; selbst widerhaarige, völlig poesielose Texte stehen neben innig zarten, echt liedmäßigen Gefühlsergüssen. Aber in all diesen mannigfaltigen Gattungen haben wir, jene kleinen Formvarietäten abgerechnet, durch die ganze Periode hindurch die kleine, einfache Strophe als dichterische und musikalische Grundgestalt des Liedes. Die gereimten Verspaare des dichterischen Metrums ergeben musikalisch die „Theile" der Melodie, und die bestimmte Zahl der Versfüße ergiebt die Länge dieser „Theile" (4, 8, 12 Takte u. s. w.).. Nach dem alten Vorbilde der beiden „Stollen" und des „Abgesanges" pflegen die beiden ersten Verspaare nach einer Melodie gesungen zu werden, so daß diese im Gesange wiederholt wird — der erste „Theil" der Liedstrophe. Das dritte Verspaar dagegen hat gewöhnlich eine etwas abweichende Melodie, die wegen der einfachen Verszeilen auch nur ein Mal gesungen wird und den zweiten „Theil" der Liedstrophe bildet. Besteht die dichterische Liedstrophe nur aus zwei Verspaaren (also aus vier Zeilen), so zerfällt die musikalische Melodie auch nur in zwei, und zwar gleichgebaute „Theile", ohne daß der erste wiederholt wird. Noch speciellere Modifikationen treten bei dieser zweiten Grundform dadurch ein, daß die beiden gereimten Verszeilen eines jeden Verspaares entweder unmittelbar neben einander oder gekreuzt stehen können. In letzterm Falle, bei der Kreuzstellung der Reime, besteht das Lied nur aus einem einzigen Theil, dessen Melodie in der Mitte nur eine Cäsur hat, aber wegen der zwei Verspaare zwei Mal gesungen wird. Stehen aber in jedem der beiden Verspaare die Endreime unmittelbar neben einander, so wird das erste Paar auf den ersten Theil der Melodie, das zweite auf den zweiten Theil gesungen. Jedenfalls bleibt die Zweitheilung, entweder mit oder ohne Wiederholung des ersten Theils, die

Grundform der musikalischen Liedstrophe, und nach dieser Grundform ist eben das Lied unserer Periode durchgehends gebaut. Selbst wo Schwankungen in's Längere oder Kürzere vorkommen, läßt man doch, wie gesagt, die einfache Grundgestalt nicht ganz fallen, vielmehr bleibt diese auch in den freiern Formen noch erkennbar. Ja sogar die ausgeführte, dramatisch mannigfaltige „Ballade", welche die einzelnen Textstrophen je nach ihrem Charakter verschieden behandelt, verläugnet doch nirgends das strophische Grundschema. In harmonischer Beziehung — um dies hier vorgreifend anzuschließen — ist das Grundverhältniß der Liedstrophe die Dominantenbewegung, so daß der erste, doppelt gesungene Theil auf der Quinte schließt (der sog. Halbschluß), der zweite, melodisch etwas abweichende und nur ein Mal gesungene Theil zum Grundton als Ganzschluß zurückkehrt. Einige Beispiele der strengen Liedstrophe, und zwar aus dem ganzen Verlaufe der Periode, etwa in Distanzen von einigen Decennien, mögen zeigen, daß diese Form wirklich die allezeit stehende der damaligen Liedproduktion gewesen ist. Die Notationen der Lieder selbst werden im Verfolg unserer Darstellung bei dieser oder jener Gelegenheit mitgetheilt werden und wird der Leser sie an den betreffenden Stellen leicht aufzufinden wissen. 1. „Hochzeitlied" von Stobäus (1641. Siehe oben S. 70). 2. „Der klagende Dafnis" von Schop (1642). 3. „Nun sich der Tag geendet hat" von Ad. Krieger (1667). 4. „Die Fürsten und tapfern Soldaten" von Widmann (1689). 5. „Willst du dein Herz mir schenken" von S. Bach (um 1720). 6. „Das Lachen" von Telemann (1741). 7. „Die schlechteste Mahlzeit" von dems. (ebenfalls 1741). 8. „Lob des Weins" (ebenso). „Geld" von Telemann (aus „Singe-Spiel und Generalbaß-Übungen"). 10. „Stolzer Schönen Grausamkeiten" von Graun (1753). 11. „Mit Lauretten" von dems. (1774). 12. „An die Natur" von Reichardt (1795).

Freier ist die Anlage, wenn das Lied, ohne die strenge Zweitheilung, sich aus mehren kleinen, sehr ähnlichen Motiven in verschiedener Folge und Wiederholung zusammensetzt, die nicht als eigentliche „Theile", sondern nur als Bestandtheile der Melodie angesehen werden können — eine Anlage jedoch, die wiederum erst aus der freiern Formirung der dichterischen Strophe resultirt. Aber auch diese Freiheit kann nicht ohne eine gewisse Gesetzmäßigkeit sein und zwar besteht diese in einer Steigerung und in einer ihr entsprechenden Senkung, oder richtiger, in einer progressiven und einer retrograden Bewegung der einzelnen Motive nach ein-

ander — eine Anordnung, wie man sieht, die sich bei aller Abweichung doch auch wieder der Zweitheiligkeit stillschweigend beugt, indem die aufsteigenden Phrasen die eine Hälfte, die absinkenden die zweite Hälfte des Gesammtschema's bilden. In dem Liede von Telemann z. B.: „Wahre Vorzüge" (1741) folgen sich die Motive vom Anfang in der Ordnung I, II, III, in der zweiten Hälfte dagegen gerade in der umgekehrten Ordnung: III, II, I; der kurze Schluß ist nur eine Wiederholung des zuletzt auftretenden Motivs (I) in etwas modificirter Gestalt. Zur Verdeutlichung möge hier das Lied selbst in Notation folgen.



Als zweite Form, welche das Lied im Laufe der vorliegenden Periode neben der einfachen Strophe annimmt, ist die Arienform zu nennen: sie bestimmt die Gestalt des Liedes einen ganzen Zeitraum hindurch und bildet eine besondere Stufe in dessen Entwickelung. Der Arie liegt die Rondoform zu Grunde, die nicht aus zwei correspondirenden „Theilen" besteht, sondern statt dessen aus einem Hauptmotiv und einem oder zwei Seitensätzen in der Dominante und Unterdominante. Der

erste Seitensatz ist gewöhnlich von weicher, freundlicher Kantilene, der zweite folgt in der entsprechenden Molltonart. Am Schluß tritt, vielleicht etwas modificirt und erweitert, das Hauptmotiv des Anfangs noch ein Mal auf; dabei liebt es die Arie, die Schlußworte des Textes — nicht ohne eine gewisse opernhafte Effekthascherei — einige Male zu wiederholen und im Ausdruck zu steigern.

Daß nun aber die Strophenform, bei all ihrer ansprechenden Kleinheit, Schwierigkeiten für die musikalische Wiedergabe des Textes, ja die fühlbarsten Inkonvenienzen zwischen Text und Gesang mit sich führen mußte — wem könnte das verborgen bleiben? Man mache sich das Verhältniß nur einigermaßen klar: auf sämmtliche Textstrophen, die doch jede ihren besonderen Gedankeninhalt, ihren eignen Stimmungscharakter haben, zwischen denen also sachlich die äußerste Verschiedenheit stattfindet oder stattfinden kann — auf alle diese soll eine einzige Melodie gesungen werden und diese Melodie soll für alle gleich gut passen — das ist ohne Widersprüche zwischen Text und Gesang, ohne Kollisionen zwischen dem metrischen Bau und Wortgefüge einerseits und dem Charakter der melodischen Phrasen andrerseits nicht möglich. Es bleibt die höchste Aufgabe der Liedkomposition, e i n e Melodie für alle Textstrophen zu erfinden, und dies zu leisten, würde der höchste Ruhm des Liedes sein; aber wer wüßte nicht, daß dies Vorhaben niemals ganz gelingt, daß beide Seiten nie rein in einander aufgehen können?

Es gehört zu der dunkeln Elementardarstellung, welche die Musik zum Geistesleben und dessen sinnlicher Verkörperung durch die Kunst einnimmt, daß sie ihren Tonverlauf, ihre melodischen Phrasen in stetigem Zusammenhange dahinführt, mit weniger Scheidungs und Ruhepunkten, als die aus Wörtern bestehende Sprache; denn von den Wörtern ist jedes ein eigner Begriff, jedes ist anders gebildet, als das andere, jedes wird anders betont, klingt anders, hat eine von der des andern abweichende Länge u. s. w. und erst der übergreifende Geist faßt sie zu einer innern, gedanklichen Einheit zusammen. Im Kunstgebiete aber, d. h. in der metrischen Anordnung der Poesie, bindet der Rhythmus die regellos geformten und sich regellos einander folgenden Wörter zu strengem Gleichmaß, indem er sie nach Versfüßen, Verszeilen, Strophen u. s. w. abtheilt; natürlich bleibt dabei die Ungleichmäßigkeit zwischen der verschiedenen Wortlänge und den immer gleichen Versfüßen und Verszeilen unausgeglichen stehen. In der Musik dagegen ist der Tonverlauf schon ursprünglich

ein stetiger, unterschiedsloser Fluß, weil sie nicht Wortbegriffe, sondern Gefühle zu ihrem Inhalt hat, und diese bilden, nach ihrer elementaren Dunkelheit, selbst ein unklares, gleichmäßiges Gewoge des einen in's andere, ohne scharfe Unterschiede und Ruhepunkte. Diesen dunkeln Fluß der Gefühle darstellend, verläuft die Musik in der analogen Stetigkeit ihrer melodischen Tonlinien und Phrasen, deren eine immer schon auf die nächste hinweist und in sie übergeht. Daß daher, streng genommen, beide im Gesange verbundene Künste, Poesie und Musik, sich nicht vollständig decken können, daß der stetige melodische Fluß die Wortunterschiede nicht achtet und die Wortverschiedenheiten in der Melodie gewaltsam verwischt werden — das ist ein der Gesangmusik so wesentlich anhaftendes Moment, daß auch die hochgespannteste Entwickelung darüber nicht hinauskommen kann. In der Verssprache ist z. B. der Gedankenaccent mitunter ebenso wichtig, als der metrische Accent und fordert, streng genommen, auch musikalisch Berücksichtigung; der musikalische Rhythmus dagegen kann sich bloß an die metrischen Accente halten und muß die Gedankenaccente meist unbeachtet lassen. Der dichterische Gedanke ferner, nicht immer mit der Verszeile abschließend, greift häufig noch in die nächste Verszeile hinüber; die Melodie aber hat eine wenn auch noch so unmerkbare Cäsur am Ende jeder Verszeile. Ebenso setzt sich der poetische Gedanke mitunter über eine ganze Strophe hinaus noch in die nächste fort; die Melodie dagegen hat mit dem Schluß der Textstrophe auch ihren eignen Schluß erreicht — wie will man solche und ähnliche Differenzen ausgleichen? Mit einem Wort: die Musik geht nie vollständig in den Text auf, sondern behält etwas den Worten Unadäquates: man muß zufrieden sein, wenn sie den Textinhalt annähernd erreicht. Daß die Poesie einzelne Seiten hat, die durch Hinzutritt der Musik thatsächlich unterstützt und dem Bewußtsein des Hörers näher gebracht werden, z. B. aller reine Gefühlsausdruck, sodann Alles, was eine Bewegung darstellt oder voraussetzt — dies zu entwickeln, ist hier nicht der Ort. Genug, daß eine unausgefüllte Kluft zwischen Gesangmelodie und dichterischem Text befestigt bleibt. Nur in e i n e m Punkt geht die Gesangmusik mit dem Texte Hand in Hand, nämlich in der rhythmischen Bewegung, in der Gliederung zu gleichgemessenen Theilen, die beiden gleichgearteten Künsten gemeinschaftlich ist: die Gesangmusik schließt sich mit der Textdeklamation dem Metrum der dichterischen Worte, mit ihren melodischen Abschnitten und Ruhepunkten den textlichen Verszeilen und Verspaaren an, aber weiter geht sie

nicht: die ungleichmäßige, immer wechselnde Art, wie die verschieden langen Wörter sich nebeneinander stellen und die einzelnen Versfüße und Verszeilen bilden — diese regellose, keinem rhythmischen Gesetz sich fügende Bewegung vermag sie nicht mehr darzustellen; und eben daraus ergeben sich die fühlbarsten Inkonveniențen zwischen Text und Gesangmelodie, wie die oben erwähnten.

Davon hatten schon die Tondichter des vorigen Jahrhunderts selbst das klarste Bewußtsein. So sagen z. B. die Herausgeber der „Oden mit Melodien" (Berlin, 1753) im „Vorbericht": „Der Musikus wünscht gewisse Symmetrien in die Strophen, damit sich die wiederkehrende Melodie zu jeder Strophe schicke. Man weiß aber, daß dieses gar nicht die Oden eines feurigen Dichters sind, der sich ein Verdienst daraus macht, die Gesetze der Einförmigkeit zu brechen, der seine Ruhepunkte verändert, der seine Zeilen in einander schlingt, der seine Materie verläßt und sich in kühne Ausschweifungen verliert. Welche Dichter sind schöner als Horaz und Pindar? und welche Oden sind weniger zum Singen gemacht, als die ihrigen?" — eben deshalb wenig gemacht und ungeeignet, weil jener Wechsel, jene Willkührlichkeit der Wort- und Versbildung sich der einen Melodie nicht fügt. Klarer noch vergegenwärtigt sich Em. Bach die Schwierigkeiten, daß die verschiedene Interpunktion im Text, die verschiedensylbigen Wörter in den einzelnen Versen, der innere Sinn- und Stimmungsunterschied der einzelnen Textstrophen nur mit Zwang einer Melodie angepaßt werden können (Em. Bach, „Gellert's Geistl. Oden und Lieder" [1758]. 4. Aufl. Berlin, 1771. Vorrede) und erblickt den einzigen Ausweg aus diesen Schwierigkeiten darin, daß der Komponist bei Verfertigung der Melodien „auf das ganze Lied sehe", also eine die Gesammtstimmung des Gedichtes wiedergebende Melodie anstrebe, ohne sich an die sprachlichen und metrischen Bedenken zu stoßen. Und dasselbe bekennt von sich der Komponist eines anonymen Freimaurerliederbuches (Kopenhagen, 1749), wenn er sagt, er habe bei Konception seiner Melodien alle Strophen des Liedes berücksichtigt. (Riehl, Morgenbl. 1861. S. 1158.) Kirnberger freilich, der dies Mißverhältniß so gut fühlte, wie die Andern, suchte sich von vornherein gegen kritische Angriffe sicher zu stellen, indem er bekannte, daß er seine Melodien immer nur für die erste Strophe des Gedichtes berechnet habe und seine Kompositionen auch nur so beurtheilt wissen wolle. So kommt es, daß er und andere Meister, alle Schwierigkeiten keck über-

springend, gleich eine ganze Heerde von Textstrophen auf eine einzige kleine Melodie einschlachten, wie Kirnberger selbst mit den 32 Strophen der Bürger'schen „Lenore“ thut. Dergleichen war entweder anmaßliche Überschätzung der eignen Kraft oder Verkennung der sachlichen Schwierigkeiten, wobei man jedoch nicht vergessen darf, daß letztere damals wohl noch nicht so lebhaft empfunden wurden, als von uns heutzutage, die wir in Sachen der Schönheit und des Geschmacks ohne Zweifel schärfer sehen und feiner fühlen. Bei Kirnberger mildert sich, wie gesagt, das Urtheil dadurch, daß er die bestehende Inkonvenienz sehr wohl kannte, also auch gar nicht den Anspruch erhob, eine für alle Textstrophen passende Melodie erfunden zu haben.

Es wird daher nur mit Einschränkungen zugegeben werden können, wenn man als den bedeutendsten musikalischen Gewinn der kleinen Liedstrophe die Übereinstimmung von Text und Gesang, von Dichtung und Musik rühmt. Nur im Großen und Ganzen ist es wahr, daß die innere Ähnlichkeit der kleinen Gedichte mit den entsprechend kurzen Melodien beide wieder in Verbindung gebracht habe, insofern beide stillschweigend nach dem gleichen Grundschema gebaut waren und im Gesange mit einander verschmolzen. In der mehrstimmigen Periode waren Text und Gesang vollständig auseinander gefallen: der polyphone Tonsatz war kein Gesang zu diesem Gedichte, und das Gedicht fand seinen musikalischen Ausdruck nicht in dieser Bearbeitung. Jetzt dagegen wachsen beide Seiten zusammen und zum ersten Mal vollzieht sich innerhalb der Kunstmusik in bewußter Weise die Verschmelzung von Liedtext und Liedmelodie, die einst im Minnegesange u. s. w. in naiv bewußtloser Weise bestanden hatte. Aber diese Wahrheit gilt, wie gesagt, nur im weitesten Sinn, nur von der rhythmischen Übereinstimmung zwischen Dichtung und Gesangmelodie; im Einzelnen bleiben Wortfolge und Melodieverlauf, Wortinhalt und Stimmungscharakter der melodischen Phrasen in unversöhntem Zwiespalt.

Das erste Element der musikalischen Gestalt des Liedes ist die Melodie. In dieser Beziehung erscheint es nun als ein Vorzug des „deutschen Liedes“ von A. Reißmann, daß er, meines Wissens zum ersten Mal, den Organismus der Liedmelodie bündig und bestimmt dargelegt und denselben als das erste formale Postulat für ein gutes Lied aufgestellt hat — die rein musikalische Genesis des Liedes. Er fordert nämlich, daß die Liedmelodie nicht aus mehren, in sich verschiedenartigen Phrasen bestehe, die nur durch den sinnlichen Wohlklang gefallen, sondern daß diese

einzelnen Melodieabschnitte von einem einheitlichen Zuge beseelt, in Tonführung und Schlußkadenz sich sowohl unter einander entsprechen, als auch dem Text in Bezug auf Verstheilung und Reimstellung angepaßt seien. Vielleicht noch tiefer würde der geschätzte Historiker die Melodik des Liedes begründet haben, wenn er sie, ästhetisch und psychologisch, aus dem Texte selbst hätte erwachsen lassen: denn diese Herleitung schließt nicht nur die rein musikalischen Erfordernisse in sich, die Reißmann vollkommen richtig für die Melodie in Anspruch nimmt, sondern weist zugleich deren innere Nothwendigkeit nach und drängt dem Leser die Überzeugung von der Richtigkeit gerade dieser Melodiebildung auf. Fordert man nämlich, daß die Lied**melodie** aus dem Lied**texte** erwachse, so ist damit schon gesagt, daß sich in ihrer Anlage die Anlage der Dichtung wiederhole, daß sich also die durch Reimpaare verbundenen Verszeilen, die im Verhältniß der Hebung und Senkung, des Vordersatzes und Hauptsatzes zu stehen pflegen, auch in korrespondirenden musikalischen Tongängen abspiegeln müssen, daß in ihren gleichen Versenden die Nöthigung entsprechender melodischer Schlußkadenzen liege, daß in der Gedanken- oder Stimmungseinheit des Gedichtes oder einer einzelnen Strophe auch der einheitliche Grundzug der Melodie mit gleichgearteten und inhaltlich ebenbürtigen Phrasen vorgeschrieben sei. Allerdings sind nicht alle Gedichte nach dem angegebenen Schema gebaut, so wenig wie sämmtliche Liedmelodien jenen konstanten Zuschnitt haben; aber das Princip und Grundmaß für die einfachste Melodiebildung, wie sie vor Allem dem Volksliede eignet, diesem Prototyp des Liedes in allen Zeiträumen und Völkerliteraturen — dies ist auf die angegebene Weise gefunden und festgestellt.

Schon das einfache Gefühl des Laien stellt gewisse Ansprüche an die Melodie und fordert deren Erfüllung von jedem Gesange, wenn er gefallen soll. Solche sind: einfache Gliederung zu wenigen Theilen, symmetrische Korrespondenz dieser Theile unter einander, wenige ebenso charakteristische als sangbare Motive auf bestimmter harmonischer Unterlage und von mäßigem Umfange, die den Text im Wesentlichen treffend zum Ausdruck bringen. Auch die Theoretiker des vorigen Jahrhunderts waren in der Beschaffenheit der Melodie schon vollkommen im Klaren, wie z. B. Birnstiel, wenn er in der Vorrede zu einer Odensammlung (Berlin, 1761) u. a. fordert, daß die Melodie kurz sei und auf alle Strophen passe, daß sie schön sei und alle musikalische Vollkommenheit kleiner Stücke an sich trage; deutlich ferner müsse sie sein und an die Textein-

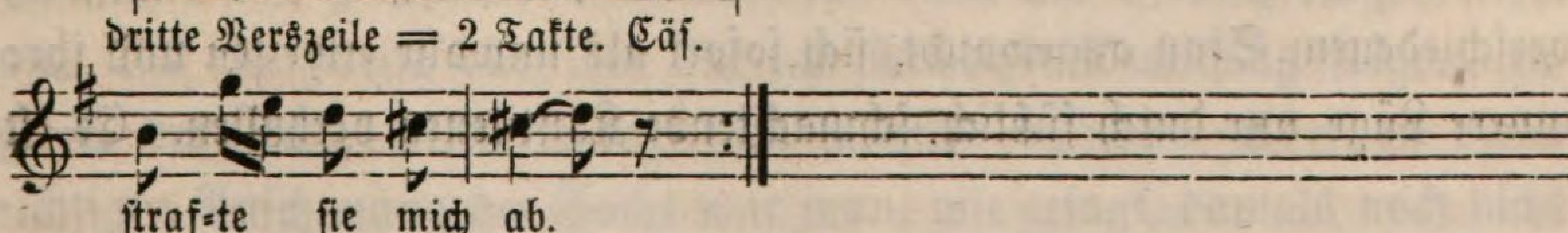
schnitte sich anschließen, „kleinste, mittlere und größte Einschnitte“ müsse sie haben u. s. w. An manchen Stellen soll die Melodie mehr sprechen als singen und mit Figuren nicht überladen sein.

Leider nur verlieren sich solche Forderungen unwirksam in ihrer Vereinzelung, so lange sie nicht auf ein Princip zurückgeführt und aus ihm organisch entwickelt sind, wobei sich zugleich die zusammengehörigen verbinden und die wesentlichen von den unwesentlichen abscheiden — übrigens eine ästhetische Untersuchung, die unserm historischen Zwecke ferner liegt. Für diesen ist es vor Allem nöthig, die musikalischen Grundmerkmale der Melodie während der vorliegenden Periode auszumitteln und zusammenzustellen.

1. Wie zu allen Zeiten, so basirt auch in der vorliegenden Periode die Melodie auf der Grundlage der Harmonie, und diese ist, wie bereits angegeben wurde, im einfachen Liede regelmäßig die Dominantenbewegung, d. h. die Melodie beginnt in der Tonart des Grundtons, kommt aber am Schluß des ersten „Theils“ in der Tonart der Quinte an. Der zweite „Theil“ der Melodie, durch die eine oder die andere verwandte Molltonart modulirend — meist die Sekunde und Quarte — findet sich schließlich zum Grundton des Anfangs zurück.

2. Die Länge der Liedmelodie ist eine verschiedene, je nach der Länge der dichterischen Verszeilen: danach kann sie aus vier, sechs, acht u. s. w. Takten in jedem ihrer „Theile“ bestehen. Stehend aber ist es und erkennen wir darin eins der Grundgesetze musikalischer Konstruktion, daß die Melodie sich aus kleinen Gliedern von je 2 Takten zusammensetzt, entsprechend der durch eine verborgene Cäsur analog gegliederten dichterischen Verszeile. In der musikalischen Melodie pflegt diese Cäsur sich durch eine Pause oder einen leichten Tonfall am Schluß jedes zweiten Taktes zu markiren, während sie in der weniger sinnlichen Dichtung bloß vom Gefühl wahrgenommen wird. Als Beispiel stehe hier der Anfang der folgenden „Ode“ von Graun (1774, Nr. VI).





3. Ein weiteres Merkmal der Liedmelodie ist es, daß sie ihre Hauptaccente aus den Intervallen des Dreiklangs wählt und sich meist in bequemen Sekundenschritten fortbewegt, oder mit andern Worten: die Melodieschritte wechseln einfach zwischen den Akkorden des Grundtons und der Dominante; ruht die erste kleine Gesangphrase auf dem Akkorde des Grundtons, so ist die zweite aus dem Dominantenakkorde genommen u. s. w., bis vermittelst der bestimmten Modulation die Melodie am Schluß des ersten „Theils“ auf dem Dominantenakkorde selbst ausruht. Sehr ähnlich ist die melodische Tonführung im zweiten „Theil“; jedoch kommen hier schon weitere Intervallschritte vor, um dadurch ein gewisses Gegengewicht gegen die einfachen Fortschreitungen des ersten „Theils“ zu gewinnen. Die Schlußtakte dagegen wiederholen entweder ganz die Anfangsmelodie oder sind doch in sehr ähnlicher Intervallführung gehalten.

Wer sähe nicht, daß in allen diesen Merkmalen eine außerordentliche Ähnlichkeit unserer Kunstmelodie mit dem Zuschnitt des Volksliedes liegt? Und wer wollte nicht zugeben, daß gerade durch diesen melodischen Zuschnitt unser Kunstlied den Charakter des Volksthümlichen bekommt, der es in der vorliegenden Periode kennzeichnet? Diese kurzen, zweitaktigen Phrasen, diese Verlegung der Hauptaccente auf die Dreiklangsintervalle, diese Führung der Melodie in bequemen Sekundenschritten, ganz zu geschweigen der Dominantenbewegung und der konstanten Strophenanlage zu zwei symmetrischen „Theilen“ — dies Alles sind Grundeigenschaften des Volksliedes, weil sie unmittelbare Abdrücke, unabweisbare Forderungen des natürlichen Gefühls sind — und sie eben treten jetzt im jungen Kunstliede insgesammt wieder zu Tage. Anderseits aber droht dem Liede bei dieser Kürze und Gleichförmigkeit seiner Melodik die Gefahr, formalistisch inhaltlos zu werden, seine Produktivität bald zu erschöpfen und dann nur noch jene Melodiephrasen übrig zu behalten, welche die instinktive Melodieerfindung überall als täuschende Lückenbüßer für den mangelnden Gefühlsinhalt zur Hand hat. Die weitere Darstellung wird uns mehr als ein Mal Beispiele dieser Entleerung, dieser nichtssagenden melodischen Phrasendreherei vorführen: Tongänge in sehr ähnlichen, stetig wiederkehrenden Kadenzen, die, bei Textworten von ganz verschiedenem Sinn angewandt, sich sofort als unwahr erweisen und ihre innere Lüge nur durch süßlich schmachtende Kantilenen verhüllen. Es ist

bekannt, daß vornehmlich auf dem Gebrauche solch hohler Melodiephrasen der specifische Charakter des Bänkelgesanges beruht.

Um dies Grundgepräge der Liedmelodie nun rankt sich in der vorliegenden Periode eine Ornamentik, eine stehende Garnitur von Figuren, die weniger in der aus Italien herübergekommenen Gesangstechnik, als in dem verschönerungssüchtigen, gezierten Zeitgeiste ihre Erklärung finden dürfte: in jener Neigung zu übertünchen, zu versüßen, in jenem falschen Idealisirungstriebe, ein Ding nicht einfach zu zeigen, wie es ist, Nichts gerade herauszusagen, sondern dem Worte oder der Sache durch eine Drehung, einen Schnörkel oder Schneller ein schöneres Ansehn, den Reiz einer Illusion für Auge und Ohr zu geben, ohne die man damals nicht auskommen zu können meinte, vielmehr dürftig und trocken zu erscheinen fürchtete. Die Komponisten verrathen auch hier ein Gefühl davon, daß sie vom Wesen einer gefühlvollen musikalischen Lyrik noch weit entfernt seien, daß ihre Produkte im Ganzen Nichts taugen. Um diesen innern Mangel zu verdecken, kleben sie ihren hausbackenen Melodien eine Menge künstlicher Schönheitsmittel auf, in einem Maße, daß diese gradezu für eine Modekrankheit der damaligen Zeit angesehen werden müssen. Die steife Musik ist, ganz wie der hohlköpfige Galanthomme des Salons, artig und stutzerhaft zugleich; Schminke und Puder des Zopfjahrhunderts werfen hier ihre musikalischen Reflexe: punktirte Noten, kleine Vorschlagsnoten, Doppelschläge, Triller, Pralltriller und eine stehende Schlußkadenz vor dem Endton sind die beliebtesten Pflästerchen dieser musikalischen Toilettenkunst.

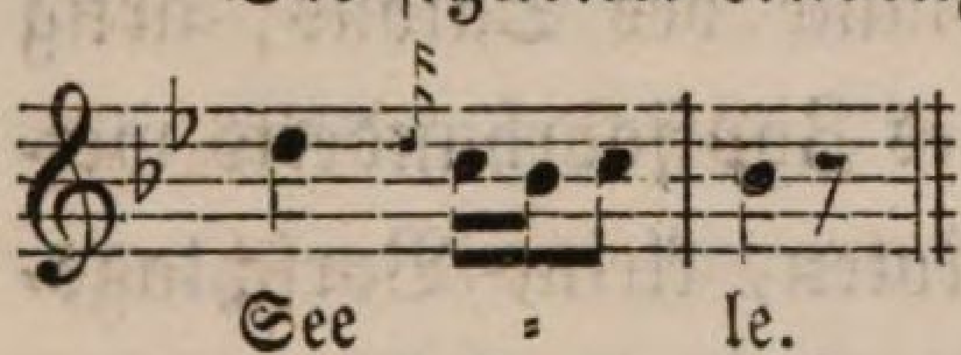
Die „punktirten Noten" wolle der Leser nicht für dieselben halten, die in der heutigen Musik in Gebrauch sind, obwohl auch deren vorkommen; im Gegentheil, sie sind geradezu umgedreht, indem die gekürzte Note nicht die zweite ist, wie im heutigen kolorirten Gesange, sondern die erste, und die mit dem Punkt versehene und verlängerte folgt nach. Offenbar ist diese Manier ebensosehr gegen das Gefühl wie gegen die Vernunft, ebenso übelklingend als widersinnig, da doch der Hauptaccent des betreffenden Textwortes auf den ersten Ton fällt und dieser daher nicht bloßer Vorschlag für den zweiten sein kann, sondern umgekehrt: der erste Ton muß den Hauptaccent und deshalb auch die Verlängerung bekommen und der zweite darf ihm nur als flüchtiger Nachschlag folgen, zugleich die leichte Vermittelung zum nächsten bildend. Aber zu dieser richtigen Anschauung der Sache war man, wie gesagt, damals noch nicht

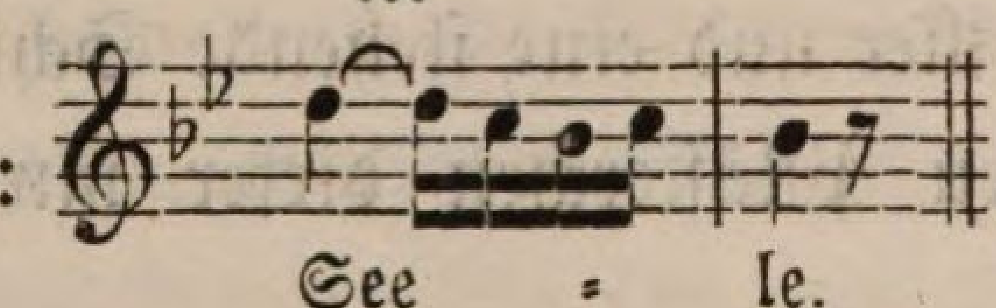
vorgedrungen, im Gegentheil hatte der allgemeine Gebrauch diese Geschmacklosigkeit gedankenlos sanktionirt und ließ sich von ihr knechten. Selbst die denkendsten und begabtesten Meister punktiren zwei Noten meist auf jene korrupte Art. Unsere heutige Punktirungsweise kommt zwar auch vor, ist aber bei Weitem die seltnere. Ein Beispiel aus den tausend vorhandenen möge die Manier veranschaulichen!

Munter, aber nicht zu hurtig. Em. Bach: „Gellert's geistl. Od. u. L." 1771. S. 29.



Der „Doppelschlag" und der „Pralltriller" oder „Mordant" erscheinen in der damaligen Liedliteratur häufig verbunden und sind durch die Zeichen markirt: ∾ und ~, wie z. B. in dieser Stelle: 

Die figurirte Kadenz vor dem Schlußton hat stehend diese Gestalt: 

, was bekanntlich im ausgeführten Gesange so klingt: 

, ähnlich der heutzutage beliebten, mehr sentimental klingenden Schlußphrase mit dem Vorhalt der Terz vor der zum Grundton zurückleitenden Sekunde: 

.

Schließlich empfehle ich als Notenbeispiel, in welchem sich so ziemlich sämmtliche Verzierungen und Zeichen vereinigt finden, das Lied von Em. Bach: „Allgem. Gebet". („Gellert's Geistl. Od. u. L." S. 45.)

Die Tonlage der Gesangmelodien finden wir, von unserm heutigen Standpunkte aus, im Ganzen hoch, zum Theil, weil die musikalische Stimmung damals niedriger war, als gegenwärtig, und sodann, weil die meist leichten, scherzhaften Texte Melodien von fröhlichem, hellem Klange, also von entsprechender Höhe erforderten. Mehr noch war dies der Fall, wenn dramatisches Pathos zur Darstellung kommen sollte: auch da trieb die gesteigerte Empfindung die Singstimme zu einer für unsere Sänge=

rinnen unerreichbaren Höhe hinauf. Liegen aber auch ernste Melodien höher, als man sie jetzt schreiben würde, so ist dafür die niedrige Instrumentalstimmung in jener Zeit der alleinige Erklärungsgrund.

Daß zu den Liedern unseres Zeitraums von deutschen Komponisten manchmal ausländische, z. B. französische Melodien gewählt worden sind, wie u. A. von Joh. Rist in der „Florabella" (Hamburg, 1677), sei hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt, denn für die musikalische Haltung des Liedes ist es ohne Einfluß, da auch die Melodien des Auslandes im Ganzen nach demselben Schematismus gebaut waren, wie die deutschen Originalweisen. Nur sind die von außen hergenommenen Melodien frei von jenen steifen Schnörkeln und Figuren, in denen sich gerade der deutsche Pedantismus des Zeitalters auch künstlerisch eine Gestalt gab. Übrigens treten die ausländischen Melodien im deutschen Liede schon frühzeitig zurück und fortan werden nur deutsche Originalweisen gehört.

Wie die Melodie, ist nun auch die Harmonik unseres Liedes im Großen und Ganzen höchst einfach, sowohl innerhalb jedes einzelnen Gesangstücks, wie in der Gesammtmasse der betreffenden Liedliteratur. Streng genommen bedürfte die einstimmige Liedmelodie gar keiner harmonischen Füllung, gar keiner Begleitung, da sie durch sich allein den Text relativ vollständig zum Vortrag bringt; und das Volkslied, dies Vorbild aller Liedkomposition, hat ja bekanntlich niemals Begleitung. Im Kunstliede dagegen ist die harmonische Vervollständigung nicht nur zulässig, sondern sogar geboten, theils durch den ganzen bisherigen Entwickelungsgang des Liedes selbst, theils durch die höhere Gattung, die es im Vergleich mit dem schlichten Volksliede repräsentirt. Das Volkslied darf, seiner Natur nach, den Text in der einfachsten Weise, d. h. durch eine bloße Melodie wiedergeben und mehr erwartet und fordert von ihm Niemand. Das Kunstlied hingegen, als aus gebildetem Geiste und nach Schönheitsgesetzen geschaffen, muß den Text tiefer erfassen, dessen Einzelnheiten schärfer ausprägen, die Gesammtstimmung treuer und malerischer wiederspiegeln. Dadurch ist eine Melodie gefordert, die im Ganzen zwar einfach sein darf, ähnlich der des Volksliedes, aber doch zugleich edler, gebildeter, ausdrucksvoller. Und was die Melodie allein nicht zu leisten vermag, das will unser historisch entwickelter Schönheitssinn durch ein weiteres, zur Melodie hinzutretendes Mittel erfüllt sehen — und dies ist eben die harmonische Begleitung. Sie gesellt sich nicht bloß rhythmisch den melo-

dischen Accenten, ergänzt nicht bloß die einstimmige Melodie zu gesättigtem Vollklange, sondern sucht auch durch ihre beweglichere Instrumentalfiguration die der bloßen Singstimme versagten Nüancen, den sich ahnungsweise erschließenden Hintergrund des lyrisch bewegten Gemüthes, halb erkennbar, halb symbolisch andeutend, dem Gesange hinzuzufügen. Diese Stellung zum Gesange nimmt die Harmonie jetzt zum ersten Male ein: denn erst jetzt ordnet sie sich bescheiden und flüssig dem Ganzen der musikalischen Komposition ein und giebt sich zugleich das richtige Verhältniß zur Melodie. In der kontrapunktischen Periode bewegte sich die Harmonie in geschlossenen Akkorden rhythmisch schwerfällig vorwärts, auf ihr allein lag damals das ganze Gewicht, der Gesang als solcher, als schöner Melodienfluß trat dahinter zurück, Melodie und Harmonie standen im empfindlichsten Mißverhältniß. Jetzt dagegen entlassen die Akkorde ihre einzelnen Töne aus der kompakten Gebundenheit und diese verselbständigen sich zu besondern Stimmen, die sich unter einander zu einem reizenden Gewebe — eben der instrumentalen Begleitung — verschlingen. Die Harmonie ist in Fluß gekommen und dadurch fähig geworden, sich dem Wechsel der lyrischen Textmomente sympathetisch anzuschmiegen, mit der Melodie zusammen die Stimmungsverschiedenheiten des Textes zu malen.

Schon jetzt aber, und gleich von Beginn der Periode an alle diese Eigenschaften von der Begleitung zu fordern, wäre voreilig; vielmehr kommt die Harmonik, wie gesagt, auch jetzt noch nicht über die einfache Bewegung von der Tonika zur Quinte hinaus, und finden wir diese Beschränktheit nach dem ganzen Stande der damaligen Musik nur begreiflich. Die Kunst wird bei Gestaltung ihrer Werke unbewußt von der allgemeinsten Idee geleitet, die in der organischen Natur wie in der Welt des geistig bewußten Schaffens waltet — von der Idee des Lebens, der Bewegung. Dies inwendig in den Dingen pulsirende Leben, das in den verschiedenen Kunstformen auf die mannigfaltigste Weise zur Erscheinung ringt, bringt in jedem Kunstwerk die Gliederung zu Theilen, die Hebungen und Senkungen, den Wechsel von Stärke und Schwäche, von Zögerung und Beschleunigung hervor, und alle diese Momente sind wiederum nur ein Ausfluß des innern Lebens. Auf der vorliegenden Liedstufe nun ist die Lebensidee noch eine sehr beschränkte, die Bewegungen des Seelenlebens sind noch sehr gebunden und an sich haltend, daher denn auch die Dimensionen des Liedes nur erst klein und knapp, die harmonischen Ver-

hältnisse noch einfach und dürftig. In jedem einzelnen Liede greift die Empfindung noch nicht weiter, als der Umfang zwischen dem Grundton und der Dominante gestattet, und ebenso gedämpft schleicht sie im zweiten Theil aus dem Dominantenakkord durch wenige nahe liegende Modulationen zum Grundton zurück: in beiden Fällen eine sehr einfache, beschränkte Bewegung, ein erstes schwaches Regen des musikalischen Gefühls; zur eigentlichen Malerei des Seelenlebens aber vermittelst der Harmonie bringt es die gegenwärtige Periode noch nicht. Die Harmonie lernt vor der Hand nur erst, sich dem Total des Liedes mit richtiger Beschränkung einzuordnen; aber eine innere Beziehung zum Textinhalt gewinnt sie noch nicht: sie bleibt für jetzt rein musikalische Füllung, mechanische Grundlage des Gesanges und ist noch nicht die seelische Malerei des Wortsinnes oder der Textstimmung. Aus dieser Beziehungslosigkeit zum Text erwächst dem Liede unserer Periode ganz folgerichtig eine Gefahr, in die wir es im Laufe der Betrachtung werden verfallen sehen: die Begleitung bleibt leer und nichtssagend und veräußerlicht zur mechanischen Tanzbewegung, die, zwischen den beiden Akkorden des Grundtons und der Dominante paukenähnlich wechselnd, sehr lebhaft an das stereotype Getrommel der weiland Bärenführer auf unsern Straßen erinnert.

Einfach, wie die Harmonik im Ganzen, ist auch die Wahl der besondern T o n a r t e n, in denen sich das Lied unserer Periode bewegt. Das naive Gefühl, die einfache Stimmung bescheidet sich mit den einfachsten und naheliegendsten; der heitere Sinn, der unschuldige Scherz greift zu dem schlichten, klaren, freudigen c, g, d dur u. s. w. und die sanfte Klage zu dem ebenso einfachen f, b, es dur; über drei Kreuze und drei Be geht das kleine Lied nicht leicht hinaus. Wenn sich trotzdem bei einzelnen Meistern des 18ten Jahrhunderts entlegnere Tonarten finden, so dürfte sich eine Nothwendigkeit dafür ebensowenig nachweisen lassen, wie für die mannigfaltig wechselnde Stimmenzahl in den Tonsätzen der alten Kontrapunktisten. Womit will z. B. Kirnberger es rechtfertigen, daß er einzelne seiner Lieder in des, ges oder fis dur setzt und sich in andern sogar nach f moll und b moll versteigt? Und sollte nicht P. Schulz einen Gesang in den „Religiösen Oden und Liedern" (1786), dem er cis moll zu Grunde gelegt hat, ebenso gut in a moll oder e moll haben schreiben können? Zugegeben auch, daß die Wahl der jedesmaligen Tonart bei gewissenhaften Komponisten meist eine wohlüberlegte und innerlich berechtigte war — in tausend andern Fällen war sie sicher eine völlig willkühr-

liche und von äußerlichen Beweggründen diktirte. Wer, wie manche jener Meister, viele Lieder, ja mitunter Nichts als Lieder schrieb, mußte schon im Interesse der Mannigfaltigkeit mit den Tonarten wechseln und zuweilen zu den seltnern greifen, wenn er die einfachen in der Mehrzahl der Lieder erschöpft hatte. Waren nun außerdem manche unter den Tonsetzern nicht bloß glückliche Liederkomponisten, sondern zugleich denkende Musiker, wie P. Schulz, oder gar gelehrte Theoretiker, wie Kirnberger, so kokettirten sie auch wohl einmal mit einer künstlich hervorgesuchten Tonart, wo es eine einfache gethan hätte. Die betreffenden Meister wollen ihrem Publikum mitunter zeigen, daß sie in allen Sätteln gewiegt seien und sich selbst in den komplicirtesten Verhältnissen mit voller Leichtigkeit zu bewegen wissen. Daß dergleichen theoretische oder scholastische Rücksichten zuweilen wirklich im Spiele gewesen sind, sieht man aus der stufenweisen Steigerung der Tonarten in manchen der inhaltreichern Liedersammlungen: den Anfang machen kleine Lieder in c, g, d, f dur u. s. w.; aber nach hinten zu häufen sich die Kreuze und Be immer mehr, ohne daß die unschuldigen Texte dazu genöthigt hätten.

Welches nun aber die harmonischen Verhältnisse in einem einzelnen Gesangstück seien und wie es die Komponisten mit der Begleitung gehalten wissen wollen, das ist, für den Laien wenigstens, aus den gedruckten Notationen nicht immer deutlich zu ersehen: denn eine so vollständige Klavierbegleitung, wie zu unseren heutigen Liedern, gab es damals noch nicht, oder doch nicht gleich zu Anfang.

Schon gegen Ausgang der vorigen Periode, bis wohin die polyphonen Stimmen den harmonischen Vollklang in sich selbst getragen und die Harmonie gebildet hatten, hatte sich unter der erstarkenden Empfindung die melodieführende Stimme schließlich von dem Gesammtverbande der Stimmen gelöst und diese Stimmen waren als ein zweiter, selbständiger Klangkörper neben der Melodie stehen geblieben — der Anfang zu dem, was sich später zur „Begleitung", zum ausgeführten Klavier- und Pianoforte-Akkompagnement herausgebildet hat. Dieser Anfang der Begleitung bestand nämlich zuerst in nichts Anderm, als in einer Reihe von Baßnoten, die oben (oder unten) mit Ziffern überschrieben waren, um, nach der Zeichenschrift der harmonischen Satzkunst, den zu einem jeden Gesangton erklingenden Akkord anzudeuten; jedoch kommen die Baßnoten auch unbeziffert vor, in der Voraussetzung, der kundige Spieler werde die Harmonien selbst finden. Diese bezifferte Baßstimme, „Generalbaß"

oder „Basso continuo" genannt, steht nun entweder als zweites Notensystem unter der Singstimme oder der Singstimme gegenüber auf der andern Seite; und jenen Namen gab man dieser Stimme, weil sie, unbekümmert um die verbindenden Mitteltöne und das Figurendetail der Melodie, nur die Fundamentaltöne der Harmonie in festem, gleichmäßigem Schritt angab, weil sie die allgemeine Grundstimme („General"-Baß) war, über welcher sich die zusammengesetzten Akkorde und die Gesangstimme erhoben. Hiernach sind also die frühesten Lieder unserer Periode — wie man sich aus dem Gesagten leicht veranschaulichen kann — abweichend von unserer heutigen Notenschreibweise, nur erst auf zwei Systeme gedruckt, ein oberes mit dem Diskantschlüssel für die Singstimme und ein unteres mit dem Baßschlüssel für den bezifferten Baß. Der Sänger hatte es nur mit dem obern System, d. h. mit der Gesangmelodie zu thun; der Begleiter aber machte — falls das Akkompagnement bereits auf dem Klavier ausgeführt wurde — von beiden Notensystemen Gebrauch, indem er, außer den einfachen Akkorden mit beiden Händen, auch noch die Singstimme mit der rechten Hand mitzuspielen pflegte. Ganz zu Anfang der Periode mag sich der Spieler wohl ausschließlich auf die einfachen Akkordschritte des bezifferten Basses beschränkt haben; später jedoch wurde es, wie gesagt, Sitte, außer der eigentlichen Harmonie zugleich die Singstimme in der rechten Hand vollständig hören zu lassen. Diese primitive, zusammengedrängte Form hat die „Begleitung" während des ganzen ersten Jahrhunderts unseres Zeitraums, also bis gegen 1750. Von da an aber wird sie immer vollständiger und bestimmter vorgeschrieben, und die Komponisten erklären sich bereits über die Gründe, welche sie zu diesem Verfahren veranlaßt haben oder sie geben Winke über Wahl und Maß der Begleitungsakkorde, über richtigen Vortrag u. dgl. So sagt z. B. Em. Bach (in der Vorrede zu Gellert's „Geistl. Oden und Lieder" 1758), er wünsche den Vortrag der Lieder mäßig geschwind, damit jeder Anklang an Heiterkeit, jeder „freche Ausdruck" vermieden werde, der dem geistlichen Liede allerdings schlecht gestanden haben würde. Nach und nach jedoch zeigen sich in den Liederwerken unserer Periode neben den einfachen Akkorden des bezifferten Basses die ersten Spuren einer freiern, ausschmückenden Begleitung. Allerdings bleiben vor der Hand die erwähnten zwei Notensysteme für die Singstimme und die Begleitung in Kraft; aber es kommen allmälig neben und zwischen den bloßen Gesang- und Begleitungsnoten noch andere Noten zum Vor-

schein, die, für den Begleiter bestimmt, sich als die ersten Keime der sich allmälig lösenden, selbständig werdenden Klavierbegleitung ankündigen. Ein Komponist setzt z. B. zwischen die Töne der Singstimme, die, wie gesagt, Anfangs vom Akkompagnenten mitgespielt wurden, kleingedruckte Noten und Notenfiguren, die nur der Spieler auszuführen hat; und die kurzen Pausen zwischen dem Gesange füllt er mit kleinen Zwischenspielen aus, die gleichfalls als kleinere Noten zwischen den Tönen der Singstimme stehen und wiederum nur für den Spieler berechnet sind; diese Art von Begleitung ist sogar noch bei Haydn gar keine Seltenheit und werden die betreffenden Stellen von ihm mit dem Zusatz „Cembalo", von andern Komponisten mit der Überschrift „Klavier" bezeichnet. Ein anderer Tonsetzer fügt der Singstimme noch eine zweite und dritte Stimme hinzu, nicht, um einen mehrstimmigen Gesang hervorzubringen, sondern abermals nur zur Vervollständigung der Begleitung, die nun hier auch in der rechten Hand, statt der erwähnten kleinen Figuren, mehrstimmige Akkorde zu greifen bekommt, natürlich ganz im Anschluß an den Rhythmus der Singstimme. So thut die Begleitung, von dem steifen, eintönigen Grundbaß aus, einen Schritt nach dem andern, um sich auch ihrerseits immer mehr zur Freiheit und Selbständigkeit musikalischer Gefühlsdarstellung zu entbinden.

Jedoch war das Klavier, das wir soeben mehrmals erwähnten, nicht gleich von Anfang das beliebte Begleitungsinstrument, wie wir uns desselben heutzutage bedienen. Von der Ausgangsepoche der Kontrapunktik, wo der Gesang allmälig einstimmig zu werden anfing, erinnern wir uns, daß der Grundbaß auf einer Theorbe gespielt, statt dieser aber auch die Viola di Gamba oder ein anderes „tügliches" Instrument gewählt werden konnte. Noch Kirnberger (1773) will den Baß von einer oder mehren „Violinen" (soll heißen Baß-Violinen, also Cello's oder Violons) ausgeführt wissen. Vorzüglich aber war die L a u t e — damals die Königin der Instrumente — Jahrhunderte lang das Lieblingsorgan zur Begleitung des Liedergesanges bei Gebildeten und Vornehmen, bis zu den Königen und Kaisern hinauf gewesen; sogar im Opernorchester hatte sie neben Violinen und Bässen ihre Stelle gehabt und unzählige Lieder und Tänze, zuletzt auch noch „Gellert's Oden, Lieder und Fabeln" hatte man für die Laute übertragen. Aber in der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts kam sie allmälig in Verfall: nur noch Wenige bekundeten ein Interesse für sie und etwaige Tonstücke für die Laute waren nur noch selten zu haben und

auch dann nicht mehr im Druck und durch den Buchhandel, sondern nur handschriftlich. In die Stelle der Laute aber trat nun das alte Clavicordium, das spätere Klavier ein, das zur Zeit der Reformation nur wenig über drei Oktaven, um das Jahr 1570 noch nicht ganz vier Oktaven Umfang gehabt hatte. Nach und nach jedoch hatte es sich vervollkommnet und schon vor 1700 waren für dasselbe sogenannte „Suiten", d. h. Tonstücke aus einer Anzahl Tänze bestehend, alle in derselben Tonart gesetzt worden und nach 1700 gab es für Klavier bereits selbständige „Sonaten", „Parthien" oder „Partiten" und „Divertimento's", in denen man schon — ein erster Ansatz zur Programmmusik — Naturstimmen und menschliche Seelenzustände nachahmte, die Eigenschaften der Planeten und biblische Historien" zu versinnlichen suchte, wie die Deutschen Kuhnau, Froberger und Buxtehude, der Franzose Couperin, der Italiener Scarlatti u. A. thaten. Bei solcher Vollkommenheit mußte es denn auch ein Leichtes sein, ein einfaches Lied mit dem Klavier zu begleiten. Überdies war ja das Klavier ein durchaus privates, häusliches Instrument und leistete — freilich noch bei Weitem nicht in dem Maße, wie gegenwärtig — dem einsam traulichen Liedergesange den besten Vorschub, da für diesen sonst, bei der Alleinherrschaft der Opern- und Kammermusik, kein Raum war. Wenn trotzdem die Klavierbegleitung Anfangs außerordentlich dürftig war, so ist dies nur aus der Neuheit der Sache, aus der Ungeübtheit der Komponisten zu begreifen. Diese verstanden zwar, selbständige, rein instrumentale Tonstücke sehr kunstvoll auf dem Klavier auszuführen, aber Gesang, einstimmige Lieder mit dem Klavier zu begleiten, war etwas ganz Anderes, ihnen völlig Ungewohntes; und wenn das nicht gelingen wollte, wenn man dabei in der ersten Zeit sehr schüchtern, sehr unbeholfen zu Werke ging, so hat dies durchaus nichts Überraschendes. Wie sollte sich das vollstimmige Klavier dem einstimmigen Gesange gegenüber verhalten? Das Klavier war bisher selbständig gehandhabt worden und hatte noch nie zur bloßen Unterstützung der Gesangstimme gedient; und ebenso war der Gesang für sich allein verständlich und bedurfte eigentlich keiner fremden Hülfe, und in dieser Verlegenheit das Rechte zu treffen und das ungefähre Gleichgewicht zwischen den beiden Neuverbundenen herzustellen, war in der That nicht leicht. Man muß dem Klavier das Zeugniß geben, daß es sich in der neuen Verbindung mit dem Gesange diesem höchst bescheiden unterordnete und auf alle eigne Bravour verzichtete. Das Ungethüm, das schon Sec-

sturm und Kanonendonner gemalt hatte, stampft nun plump und gleichförmig den einfachen Grundbaß zu einem kleinen Liede. Schwer und spät erst entpuppt es sich zu ansprechenderer Gestalt und lernt eine zierlichere Sprache. Was es früher von sich gegeben hatte, war nur eine derbe, grobe Malerei gewesen. Es bedurfte der Verbindung mit dem edeln Gesange, um auch für seine eigne Darstellung feinere und gewandtere Formen zu finden. Mit dieser höhern Ausbildung macht es jetzt den Anfang: jene simpeln Grundbaßakkorde zu einer schlichten Liedmelodie und jenes kleine Figurenspiel in den Gesangpausen sind seine ersten Studien in der neuen Bildungskarrière. Und zwar ist es Em. Bach, dieser Begründer des modernen Klavierspiels überhaupt, der auch mit der freiern Handhabung der Liedbegleitung den Anfang machte, indem er das magere Akkompagnement schon mit einzelnen Akkorden und Melismen zu füllen und zu beleben suchte. Im Ganzen jedoch verharrt die Klavierbegleitung bis auf Ad. Hiller und P. Schulz noch in ihrem ersten Stadium, bloß harmonische Grundlage und Unterstützung des Gesanges zu sein. Die beiden genannten Meister sind, nächst Em. Bach, die frühesten, bei denen sich ein erster leiser Fortschritt zur Freiheit und Beseelung ankündigt: beide machen schon einen Anfang in der Tonmalerei, deuten in der Begleitung die Situation des Liedes an, ahmen in kleinen Figuren Naturlaute nach u. s. w. Einen noch weitern Schritt thun Haydn und Mozart, indem sie zuerst die instrumentale Klavierstimme von der Gesangstimme vollständig und für immer trennen und damit jener erst die Möglichkeit geben, sich völlig frei und autonom — soweit die Gesangbegleitung es darf — zu gestalten. Die Meister der spätern Berliner Schule, besonders Zelter, Berger und Bernh. Klein, lassen endlich die mündig gewordene Begleitung schon in das Total der Komposition organisch hineinwachsen und verwenden ihre mannigfaltigen Farbentöne bereits zur Malerei und Nüancirung des dichterischen Textes.

Es ist daher kein müßiger Zusatz auf dem Titel der Liederwerke, wenn es von den Liedern heißt: „beym Clavier zu singen“, oder wenn sie sich „Oden für Liebhaber des Klavierspiels“ nennen u. ähnl., vielmehr ist es eine charakteristische Signatur der damaligen Liedkomposition und Liedpraxis, ein Zusatz, der uns die Erstlingsepoche der sich bildenden Klavierbegleitung und deren erste bescheidene Gestalt lebhaft zum Bewußtsein bringt.

Aber noch in einem weitern Sinn, als daß es bloß von einer dünnen

Klavierbegleitung unterstützt wurde, darf das Lied unserer Periode „Klavierlied“ heißen: insofern es nämlich auch vom Klavier allein gespielt werden und auf diese Weise als reines Instrumentalstück dienen konnte; der Theoretiker Marpurg fordert sogar von jeder Liedkomposition, daß sie ebenso gut Spielstück wie Singestück sei. Unwillkührlich erinnert man sich hierbei der ganz ähnlichen Erscheinung in der kontrapunktischen Periode, daß die einzelnen Stimmen der polyphonen Tonsätze von gewissen Instrumenten mitgespielt werden konnten, um dadurch, wie man weiß, die Instrumente überhaupt erst an vernünftige Tongänge zu gewöhnen und für das selbständige Spiel vorzubereiten. Ganz ähnlich halten auch jetzt wieder Instrumentalbegleitung und Gesang zusammen, indem das Klavier Beides, die Singstimme und die Begleitung übernimmt und so das Gesangstück zu einem selbständigen Klavierstück umwandelt. Diese Übertragung bot natürlich auch praktische Vortheile, indem z. B. das kleine Klavierlied mit seinem strengen Rhythmus auch zum häuslichen und gesellschaftlichen Tanz gespielt werden konnte; oder es ließ sich das Lied — auf den eignen Rath der Komponisten — auch für mehre Instrumente arrangiren und so ein kleines Orchester zur Gesangbegleitung herrichten: und zwar in der Weise, daß man die geschlossnen Akkorde der Komposition wieder zu einzelnen Stimmen auflöste und diese Stimmen, je nach ihrer Lage, an entsprechende Instrumente vertheilte. Durch diese orchestrale Zurichtung kam theils eine gewisse Mannigfaltigkeit und zugleich Großartigkeit in die Ausführung der Gesangstücke; und sodann konnte man letztere, indem man ihre einzelnen „Theile“ erst singen und dann von den Instrumenten allein spielen ließ, verlängern und einer öffentlichen Aufführung, etwa in der Kirche, dadurch die erforderliche Ausdehnung geben. Gerade mit dem Charakter der Kirche harmonirte diese instrumentale Vollstimmigkeit und Mannigfaltigkeit, da sie für alle ihre Darstellungen Würde und Großheit verlangt.

Diese ganze Übertragung der Liedkomposition an das Klavier oder an gewisse Instrumente war jedoch lediglich in das Belieben der Ausübenden gestellt und von den Komponisten nur aus praktischen Gründen vorgeschlagen. In der That aber hat die Sache auch ein theoretisches, musikästhetisches Interesse und liegt darin der tiefere Sinn, daß beide Seiten der Komposition, die vokale und die instrumentale, sich noch durchaus nicht von einander geschieden haben, vielmehr noch so eng mit einander verschwistert sind, daß man in vielen Fällen gar nicht unter-

scheiden kann, ob das Lied, besonders die Gesangmelodie allein, ursprünglich für die Singstimme oder für das Klavier erfunden worden ist. Die Melodie ist mitunter noch so wenig vokal gedacht und geartet, daß sie ebenso gut für ein Instrument geschrieben sein könnte; und anderseits waren Orchester- und Klavierkompositionen damals noch vielfach so unselbständig und unschuldig, daß ihre einfachen Kantilenen wie wirklicher und vokal gedachter Gesang klangen. Selbst bei Meistern auf jedem der beiden Gebiete, wie bei S. Bach, ist diese Scheidung zwischen instrumentaler und vokaler Erfindung nicht immer möglich; ja der durchaus instrumental organisirte Haydn ist bekanntlich niemals, auch in seinen Liedern nicht, der rein vokalen Erfindung fähig gewesen. Aber „Klavierlied" ist das Lied unserer Periode in beiden Fällen, sei nun seine Gesangstimme bloß vom Klavier harmonisch dürftig unterstützt worden, oder sei es schon für Klavier allein, resp. für Instrumente, als selbständiges Musikstück ausführbar gewesen.

Neben der Bedeutung, welche das Klavier als Begleitungsinstrument des einstimmigen Liedes einnimmt, ist es musikalisch unerheblich, daß bei manchen Komponisten außer dem „Basso continuo" mitunter noch ein Instrument der höhern Lage zur Singstimme hinzutritt und diese mit gewandterer Figuration umspielt. So fügt z. B. Georg Neumark (1652) einem und dem andern seiner Lieder außer dem Klavier noch das dünne Akkompagnement einer oder einiger „Violinen" bei; so schreibt Krause Lieder „mit Flöten", Gräfe „mit Violinen" u. s. w., und zum Überfluß stattet selbst noch Zelter ganz vereinzelt ein Lied mit Violinen und Cello's aus (12 Lieder. Berlin, 1801. Nr. 12).

Auch die Rhythmik unseres Liedes kann nur einfach sein, wie Melodie und Begleitung es waren. Die streng bemessene Strophenform enthielt schon in sich selbst eine ebenso strenge rhythmische Gliederung nach „Theilen" und Takten, und das kleine Lied war nicht danach angethan, Abweichungen von dieser geraden, einfachen Bewegung zu versuchen. Wo, wie damals, das Gemüthsleben in ruhigem Gleise, ohne Ausschweifung und Überschwänglichkeit verlief, wo man weder den zerschneidenden, hinsterbenden Schmerz, noch die Entzückungen der Liebe, des seligen Jubels kannte, da konnten auch Unterbrechungen im straffen Taktschritt, Wechsel und Schwankungen im Zeitmaß noch keine Stelle finden. Das noch ruhig in sich beharrende Gemüth, die mittlere Temperatur der Stimmungen, die sich höchstens zu sanfter Klage dämpfte oder als naturwüchsige

Lustigkeit aufjauchzte, hielt sich auch in den entsprechenden Kunstformen zu knappem, gleichförmigem Rhythmus beisammen. Wir begegnen deshalb in der Liedliteratur unseres Zeitraums, einzelne höher strebende Anläufe ausgenommen, nur den einfachsten Taktarten und maßvollen Tempi's. In letzterer Hinsicht ist es bezeichnend, daß die Komponisten ein eigentliches Tempo — weil sie dessen richtiges Maß dem Gefühle der Ausführenden zutrauten — gar nicht vorschreiben, sondern statt dessen nur die Stimmung andeuten, worin das Lied gesungen werden soll: „angenehm“, „frölich“; „sanft und zärtlich“; „lebhaft“; „leyermäßig und munter“; „inbrünstiglich“; „minniglich, süß“; „vergnügt“; „bedachtsam“; „ängstlich und hurtig“; „rauschend und geschwind“ u. s. w. — bei diesen allgemeinen Angaben, die das eigentliche Tempo ganz in die Auffassung des Spielers und Sängers stellen, begnügen sich die Komponisten; von einem Metronom aber und dessen arithmetisch scharfen Zeitmaßbestimmungen ist vollends nicht die Rede. Wenn trotzdem mitten zwischen den schlichten Rhythmen und Taktarten zuweilen abnorme Taktirung überrascht, so ist dies nur eine Kuriosität, ein Kitzel, einmal etwas Apartes zu geben, aber nicht Princip. $^2/_8$-Takt findet sich z. B. bei Rist: „Oden und Lieder“. 2te Sammlung, 1796. S. 27. $^{11}/_4$-Takt wendet P. Schulz einmal in den „Religiösen Oden und Liedern“ 1786, S. 24 an; und der sonst so solide, formfeste Zelter versucht (12 Lieder. Berlin, 1801) sogar $^6/_{16}$-Takt, der jedoch, ohne Beeinträchtigung des Rhythmus, ebenso gut $^6/_8$-Takt sein könnte. Dergleichen aber ist, wie gesagt, nur ein vereinzelter Steinwurf über das abgegrenzte Gehege hinaus, keineswegs ein revolutionäres Anstürmen gegen eine Kompositionsmethode, zu deren ersten Grundgesetzen Maß und Beschränkung gehörte.

Zur vollständigen Charakterisirung unseres Liedes gehören endlich noch die Vortragsbestimmungen, deren sich die Komponisten bedienen. Wir sagten bereits in Früherm, daß im Verlaufe der Periode die persönlichen Ergießungen der Komponisten gegen ihr Publikum mehr und mehr verstummen, dafür aber das Musikalische in demselben Grade in den Vordergrund tritt und mit ihm auch genauere Vorschriften über Ausführung und Vortrag der Gesangstücke. In den frühern Jahrhunderten fehlten dieselben, weil entweder die Lieder selbst zu einfach waren oder die Sänger Verständniß und Geschmack genug besaßen, um aus sich heraus den Vortrag im Wesentlichen richtig zu treffen. Jetzt aber, wo die Komponisten anfangen, in ihre Lieder mehr hineinzulegen, wünschen sie die

bezüglichen Feinheiten auch wieder zur Geltung gebracht zu sehen und schreiben deshalb die Vortragsnüancen genau vor: sie wollen, nach ihrem eignen Geständniß, nicht der Roheit oder dem Unverstande der Spieler, nicht der Willkühr der Sänger ausgesetzt sein und nicht Fehlgriffe im Vortrage ihrer Lieder begangen sehen, die ebenso sehr ihrem eignen Rufe wie der Aufnahme der Kompositionen hätten schädlich werden können. Es ist in der That höchst anziehend, aus der völligen Leere und Kahlheit der frühesten Liederwerke unserer Periode allmälig die ersten bescheidnen Fingerzeige sich regen und nach und nach zu immer ausführlichern und genauern Unterweisungen anwachsen zu sehen. Neumark's „Lustwäldchen" (1652) weiß noch nicht das Mindeste von Vortragsbestimmungen, ebensowenig Phil. Stoll in Schirmer's „Singenden Rosen" (1654); wohl aber finden sich in Ad. Krieger's „Neuen Arien" (1667) die ersten Angaben des Zeitmaßes, allerdings noch auf den einfachsten Gegensatz des „Adagio" und „Allegro" beschränkt. Joh. Rist fügt im „Neuen Teutschen Parnaß" (1668) einem Liede das NB. bei: „dises muß mit einem gahr langsahmen Takt gespiehlet und gesungen werden" und einem andern Gesange giebt er den Gattungsnamen „Allemande", jedenfalls, um mit diesem Tanznamen auch ungefähr das Zeitmaß für den Vortrag anzudeuten; desselben Komponisten „Florabella" aber (1677) ist wieder ohne jegliche Vortragsnüance, und in Joh. Phil. Krieger's „Auserlesenen Arien aus den Singspielen Flora, Cekrops und Procris" (1690) liest man höchstens die Bezeichnung: „Allegro". Von hier an dauert es nun reichlich ein halbes Jahrhundert, bis wenigstens der allgemeine Vortragscharakter den Liedern stehend vorgeschrieben wird. Kirnberger z. B. deutet in den „Liedern mit Melodien" (1762) Stimmung und Vortrag wenigstens mit einem Worte an: „Lieblich", „Tändelnd", „Munter", „In mäßiger Bewegung", „Zärtlich und schmerzhaft", „Rührend" u. s. w. Eins dieser Lieder ist, die fremd anklingende Melodie zu rechtfertigen, „Kosackisch" überschrieben, ein anderes: „Gerade weg". Auch Ad. Hiller begnügt sich in den „Geistl. Liedern für Kinder" (1774) mit Angabe des allgemeinen Charakters: „Feurig", „Gesetzt", „Lieblich", „Lebhaft" u. s. w. und ebenso schreibt Krebs in den „Liedern mit Melodien" (1777) ganz einfach vor: „Gelassen", „Klagend, doch nicht zu langsam" u. ähnl. Von musikalischer Ornamentik kommen einzelne Triller und Doppelschläge zuerst bei Kirnberger in den „Oden mit Melodien" (1773) vor. Neefe ist, bei der dramatischen Haltung seiner „Serenaten" (1777), schon voll-

ständiger in deren Vortragsbezeichnung: es wechseln Andantino und Vivace, Adagio und Presto; F(orte) und P(iano) rücken manchmal dicht neben einander; die zusammengeschleiften und die stakkirten Noten werden bereits durch die betreffenden Zeichen — in diesem Fall durch Bogen und Punkte — unterschieden u. s. f. André giebt in den „Liedern und Gesängen beim Klavier" (1779) wiederum nur den Grundcharakter der Lieder als maßgebend für den Vortrag an: „Angenehm, frölich", „Sanft und zärtlich", „Bänkelsängerisch", „Schalkhaft" u. s. w.; ebenso im Wesentlichen König in den „Liedern mit Melodien beym Clavier" (1780) und Krause in den „Gesängen mit Klavier-Begleitung" (1783), wo uns außerdem auch wohl ein F. oder P., ein tr. („Triller") u. dgl. begegnet; nicht anders bei allen folgenden Meistern bis gegen 1800. Im Allgemeinen sind durch die ganze Periode hindurch Tempo- und Vortragsbezeichnungen äußerst sparsam. Das 17te Jahrhundert kennt solche noch gar nicht; erst im 18ten tauchen sie vereinzelt auf, Anfangs höchst selten, weiter hinaus etwas häufiger. Nur durchkomponirte und dramatisch belebte Gesangstücke gestatten sich, mit dem Tempowechsel, mit den Gegensätzen von stark und schwach, mit Trillern, Läufen u. s. w. schon freigebiger zu sein.

Das musikalisch Äußerlichste sind endlich die Schlüssel, welche die Komponisten unseres Zeitraums ihren Liedern vorzuzeichnen pflegen. Auch in dieser Hinsicht steht die jetzige Periode noch halb auf dem Boden der Vergangenheit, indem sie sich desselben Schlüssels bedient, der schon die ganze Epoche der Kontrapunktik hindurch für die melodieführende Oberstimme — denn um diese allein handelt sich's hier — üblich gewesen war: das ist der auf der untersten Linie stehende C- oder Diskantschlüssel. Unverkennbar hat derselbe vor unserm heutigen Violinschlüssel den Vorzug, daß er die einfache Oktave von c bis c, diese Basis unserer ganzen Notenschrift und Notenanschauung, genau zwischen die 5 Linien stellt, indem das untere c auf der untersten Linie, das obere auf dem obersten Zwischenraum liegt. Dennoch aber würde man den heutigen Gesangfreunden unverständlich sein, wollte man ihnen die Gesangstücke in diesem Schlüssel vorlegen, der gegenwärtig bereits zu den veralteten gehört und selbst Fachmusikern mitunter fremd geworden ist. Höchst selten dagegen kommt der Diskantschlüssel auf der zweiten Linie von unten, der sogenannte Mezzo-Sopranschlüssel, vor, wie häufig in den kontrapunktischen Liederwerken, und ebenso selten ist der Baßschlüssel auf der Mittellinie; nur

ein einziges Mal in der gesammten Literatur der Periode ist er mir aufgestoßen und zwar bei dem Scholastiker Kirnberger („Lieder mit Melodien“, 1762. XXIV. Lied); für gewöhnlich steht der Baß- oder F-Schlüssel auf der ihm zukommenden zweiten Linie von oben. Der Violin- oder G-Schlüssel endlich ist den alten Meistern nicht ganz unbekannt gewesen: schon in der mehrstimmigen Periode trat er sogar ziemlich häufig auf und auch manche Komponisten des vorigen Jahrhunderts haben ihn beibehalten, jedoch weniger für den Gesang, als für die Begleitung. Regelmäßig aber sind in diesem Schlüssel die höhern Begleitungsinstrumente, z. B. die Geigen, geschrieben, wo sich solche zu den Gesängen finden. Die Singstimme in den Violinschlüssel zu setzen, wird erst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts üblich: bis dahin steht sie regelmäßig im C-Schlüssel und nur die Violinen u. dgl. im G-Schlüssel.

Im Bisherigen haben wir das Lied nach allen seinen einzelnen Momenten betrachtet: jetzt wird sich's um den Namen für das Kind handeln. In dieser Beziehung wechselt der Sprachgebrauch des Zeitalters zwischen den Ausdrücken „Lied“ und den noch häufigern „Arie“ und „Ode“, jedoch, wie es scheint, mit völlig identischer Bedeutung aller drei, wenigstens ist es mir, trotz aufmerksamer Vergleichung, nicht gelungen, musikalisch einen Gattungsunterschied zwischen den verschieden benannten Gesangstücken ausfindig zu machen. Bekanntlich verstand man unter „Arie“, etwa seit H. Albert's Zeit (um 1650), ein lyrisches Gesangstück überhaupt, ein geistliches so gut wie ein weltliches, wie ja denn in H. Albert's Liedern selbst — von ihm allzumal „Arien“ genannt — gar viele religiöse Lieder vorkommen und die Komponisten der nächsten Folgezeit, z. B. W. C. Briegel, J. R. Ahle u. A., ihre frommen Lieder vorwiegend „Arien“ nennen. Im Laufe der Zeit jedoch verlor das Wort die religiöse Nebenbedeutung und nahm den allgemeinen, mehr weltlichen Sinn von „Lied“ überhaupt an, den es denn auch in der vorliegenden Periode beibehalten hat. Daß dabei nicht an die eigentliche Kunstarie der Oper und des Oratoriums gedacht werden darf, an jenen instrumental begleiteten Sologesang, der einen bestimmten Gemüthszustand oder eine Reihe von Empfindungen weniger in der einfachen Liedform oder in der kleinen Rondoform, als in der größern Form der Sonate ausspricht, jedoch mit Abkürzung oder Weglassung des zweiten Theils — dies braucht hier nicht besonders versichert zu werden. Die nämliche Bewandtniß hat es mit der Benennung „Ode“. Auch sie diente, entsprechend dem ursprünglich

erhabenen Charakter der Gattung, schon in frühern Zeiten zur Bezeichnung „Geistlicher Gesänge“, so daß „Oden“ fast immer nur als „odae sacrae“ in der Gesangliteratur jener Zeit vorkommen, seltner in der Zusammenstellung „Oden und Lieder“, oder „Geistliche und weltliche Oden“; überhaupt war diese Gattung im Ganzen weniger angebaut, als die „Arie“. Aber auch die Ode vermochte dem weltlicher werdenden Geisteszuge des Jahrhunderts nicht Stand zu halten: auch sie verlor ihre religiöse Tendenz und trat nachgiebig in Dienstbarkeit beim weltlichen Gesange, wurde, seit etwa 1640, gleichbedeutend mit „lyrischer Einzelgesang“, mit „Lied“ überhaupt. So bedeuten denn in der That alle drei Ausdrücke ein und dasselbe und die Komponisten bedienen sich daher auch aller drei promiscue für „Lied“ im Allgemeinen, ohne Rücksicht auf dessen ernste oder heitere Stimmung. Eine Nebenbedeutung jedoch mag ihnen bei den Worten „Arie“ und „Ode“ vorgeschwebt haben: daß nämlich ihre Gesangstücke etwas Besseres haben sein sollen, als Lieder gewöhnlichen Schlages, besonders die vielfach gemein gewordenen und jetzt im Aussterben begriffenen Volkslieder. Mit diesen verglichen, waren die neuen „Lieder“ allerdings etwas weit Edleres und Reiferes, denn es lagen ihnen ja gebildete Dichtungen der besten zeitgenössischen Poeten zu Grunde, und ihre musikalische Fassung war ja gleichfalls das Produkt durchgebildeter Kunstmusiker. Auch mochten die Meister mit den vornehm klingenden Wörtern „Ode“ und „Arie“, die von den großen Dichtungs- und Musikgattungen hergenommen waren, die Absicht verbinden, die betreffenden Gesänge salonfähiger zu machen, sie in die gebildeten Familien- und Gesellschaftskreise einzuführen, wo man damals nur für die Oper und später zugleich für die aristokratische Kammermusik schwärmte. Das Wort „Lied“ — so scheint mir — hat nur die Gattung überhaupt kennzeichnen sollen, um die sich's damals handelte: daß es nämlich kleine, gefällige Gesangstücke für eine Stimme seien, die sich also gerade für den einsamen Privatgesang und zum Vortrag in fröhlichen Kreisen eigneten; das beigefügte „Arie“ und „Ode“ aber hat nur das Wohlanständige, das sittlich Unanstößige der Lieder bekräftigen sollen, das ihnen allein ein Publikum sicher und dauernd zuführen konnte. Auf der andern Seite freilich und in Widerspruch mit der vornehmen Tendenz wollten die Komponisten doch auch wieder das eigentlich Liedmäßige daran nicht fallen lassen. Das Wort „Lied“ hatte denn doch eine zu reiche Vergangenheit, einen zu guten Klang und allgemeines Bürgerrecht gerade im deut-

schen Volke, als daß die Verfasser nicht hätten wünschen sollen, ihre einstimmigen Gesänge dem Publikum gerade als „Lieder“ vorzulegen: mit diesem Titel waren sie dem Volke am Bekanntesten und empfahlen sich seiner Sangeslust am Eindringlichsten. Daher denn selbst größere Gesangstücke, auch wo sie mit fremdem Namen auftreten, wie Neefe's „Serenaten“ (1777) im spanischen Gewand, nach der eignen Versicherung des Komponisten immer noch „Lieder“ sein sollen und für nichts Anderes gelten wollen, als für Lieder. Immer aber werden die in Rede stehenden Bezeichnungen „Lied“, „Arie“ u. s. w. nur den historischen Werth haben, Signaturen des damaligen Kunstgeschmackes gewesen zu sein. Dagegen erweisen sie sich unzureichend, sobald es auf eine charakteristische und erschöpfende Namengebung für das Lied unserer Periode ankommt, in welcher alle wesentlichen Eigenschaften desselben einbegriffen sind. Solch eine bezeichnende Firma, ein charakteristisches Epitheton für das Lied unserer Periode ist jetzt zu finden, kann aber nach allem Vorangegangenen nicht zweifelhaft sein.

Das kleine einstimmige Lied unserer Periode hat, wie wir uns früher überzeugten, als sein wesentlichstes formales Moment die Strophe, in ihr ist das dichterische wie das musikalische Lied abgefaßt; aus deren kurzen Verszeilen bilden sich die Verspaare — meistens nur zwei — und aus der entsprechenden Anzahl von Takten, zu je zwei und zwei verbunden, setzt sich die Melodie in jedem ihrer beiden „Theile“ zusammen. Selbst wo der wechselnde Inhalt der einzelnen Strophen eine besondere Behandlung für jede verlangt hätte, sind doch alle einer Melodie untergelegt: die Strophenform zwingt die dichterischen Gefühlsnüancen wie die musikalischen Freiheitsgelüste unter ihr beherrschendes Schema — jedes Lied ist wesentlich strophisch. Es sind nur einzelne weitergreifende Versuche, die ohnehin erst gegen Ende der Periode fallen, wenn hier und da ein Liedtext durchkomponirt und jeder Textstrophe eine besondere musikalische Einkleidung gegeben ist; die Ballade ist, wenigstens wo sie sich zum dramatisch belebten Tongemälde erweitert, von diesen Übergriffen über die kleine Grundform der kühnste und letzte. Im Ganzen jedoch bleibt das Lied der Periode in die kleine Strophenform gebannt und diese sein durchgehendes Merkmal: und zwar so durchgehend und dem Liede so wesentlich, daß man von dieser Eigenschaft die Benennung des Liedes in der vorliegenden Periode wird hernehmen und daher das Lied als strophisches wird bezeichnen müssen. Und zwar bezieht sich dieser Ausdruck

nur erst auf die formale oder methodische Seite des Gegenstandes, insofern damit die Art und Weise bezeichnet ist, wie die Musik sich zum Texte verhält, wie weit sie sich seiner bemächtigt, in welche Form sie ihn umschmelzt. Nun ist aber die Strophe zugleich die analoge Form für diejenige Stufe des Gemüthslebens, auf welcher das Lied unserer Periode sich befindet. Seine kleinen Dimensionen sind nicht danach angethan, starke, überschwängliche Empfindungen in sich zu fassen und darzustellen: die in wenigen Takten verlaufende Melodie konnte auch nur kurze, an sich haltende Gefühle aufnehmen. Ja das eigentliche Empfindungsleben mit dem fein verzweigten Innenwerk persönlichster Gefühlsregungen kommt in der engen Strophenform noch gar nicht zur Erscheinung, denn dazu fehlt es ihr an Durchbildung des Materials, an der Fähigkeit scharfer Zeichnung. Ihre Melodien bewegen sich in klaren, geläufigen Intervallen, haben einen einfachen, verständlichen Zug innerhalb eines beschränkten Umfangs: keine Abschweifung von diesem einfachen Linienzuge darf sich hervorwagen, kein Ruhenbleiben, keine Versenkung in einen Punkt, kein Wagniß außergewöhnlicher Modulationen — was Alles die durchgebildete Empfindung fordern würde — macht sich bemerkbar. Vielmehr bleibt das Lied mit seiner einfachen Strophenform gleichsam vor der Empfindung stehen, in der dämmrigen Vorhalle der bloßen Stimmung, die dem klaren Tageshimmel des geläuterten Gefühls, bestimmter Einzelempfindungen vorangeht und die zugleich das Gefühlsniveau aller psychisch unentwickelten Naturen ausmacht. Faßt man nun diese beiden, als gleich wesentlich erkannten Merkmale zusammen, jenes die musikalische Form und Methode bezeichnend, wonach der dichterische Text behandelt ist, das andere das Höhenniveau des Gemüthslebens andeutend, in welcher die dichterische Lyrik damals versirte, so ergiebt sich das Lied unserer Periode wesentlich als strophisches Stimmungslied. In diese kurze Begriffsfassung drängen sich, wie uns scheint, die beiden hervortretendsten Eigenschaften des kleinen Liedes zusammen; diese beiden stellen wir daher dem Liede der Periode als Überschrift voran und nennen es fortan mit diesem Namen: strophisches Stimmungslied. Jedoch bedarf dieser Punkt, um vollkommen verstanden und in seiner Richtigkeit anerkannt zu werden, noch der nähern Begründung.

Zum ersten Mal tritt die Musik, tritt das Lied unserer Periode in Beziehung zum Geiste seiner Zeit, zu den Kulturformen seines Jahrhunderts: aus diesen erwächst — im letzten Grunde — die kleine Strophen-

form, aus ihnen erst ist sie völlig zu begreifen. Der Geist des Zweifels, der philosophischen Aufklärung, die man gewöhnlich als Hauptkennzeichen des 18ten Jahrhunderts hinstellt, hatte nur erst die Köpfe, die Gedanken der Menschen ergriffen, den Menschen als Ganzes dagegen, das Leben mit seinen Pflichten und Formen noch nicht durchleuchtet; das persönliche Verhalten und Bewegen, der Verkehr mit Andern, die Äußerungsweise, die Darstellungsformen des Innern in Wort und Schrift blieben undurchdrungen vom liberalen Geist des rein Menschlichen: eine gemessene, ängstliche Steifheit ist der Charakter der damaligen Menschheit und aller ihrer Bethätigungen. Die Konversation bewegte sich in akademisch elegantem Französisch, der deutsche Schriftausdruck im zopfigen Kanzleistyl, Gang und Haltung waren gezwungen würdevoll, die geselligen Umgangsmanieren sogar unter Nahestehenden ceremoniös: die Kinder mußten ihre Ältern mit „Sie" anreden, gegen Untergebene war das verächtliche „Er" allgemein üblich u. s. w. Nicht minder ist die Kunst und innerhalb ihrer auch die Musik voller Galanterie und Komplimente, das Lied nimmt sich aus wie in der Perücke: sorgsam gedreht und geglättet, schüchtern und geziert bewegt es sich wie auf schlüpfrigem Parquet, hält sich, wie mit kleinen, kurzen Schritten, in ganz bescheidnen Dimensionen, die Empfindung äußert sich bedächtig und zurückhaltend. Das Wenige, was man sich zu sagen hat, kommt nur unter Höflichkeiten, gleichsam sub rosa, zur Sprache, das Beste und Innerste zu sagen, hält man für unschicklich, und wo man's versucht, kommt's linkisch heraus. Weder war die Empfindung schon flüssig, noch die Darstellungsformen für den Empfindungsausdruck schon gefügig geworden. Eine affektirte Ehrbarkeit, die ihren geringen Gefühlsgehalt in schablonenhafte Formen zwängt, ist der sociale Grundzug des damaligen Liedes. Die dürftige Empfindung, deren das noch unerschlossene Gemüth allenfalls fähig ist, findet auch nur Raum in der einfachsten und engsten Form: in der einstimmigen Strophe, in der Tanz- und Marschmelodie; selbst für tiefere Dichtungen verfügt es noch über keine größeren Dimensionen, als diese kleinste und schlichteste des Strophenliedes.

Aber auch musikalisch betrachtet, verhält sich das kleine Lied zum Texte nur umschreibend und entsteht nicht etwa schon aus genauer, beabsichtigter Anbequemung an die Textworte und an die fein wechselnden Nüancen der poetischen Empfindung. Wenn manche Musikhistoriker in Beziehung hierauf gemeint haben, schon im mittelalterlichen Volksliede

bestimme das einzelne Wort stellenweise die Melodie, so kann dies nur zufällig, nur ein glücklicher Griff des blinden Volksinstinkts gewesen sein; ein bewußtes, absichtliches Anpassen der Melodie an die Textworte, eine künstlerische Herleitung der Singweise aus der Textempfindung und ihren wechselnden Schattirungen hat in keinem Falle stattgefunden. Selbst bei einzelnen Volksliedern, in denen sich Text und Singweise schon überraschend entsprechen, darf man immer nur das glückliche Ungefähr des genialen Volksgefühls vermuthen, welches, was der Künstler geflissentlich sucht und im günstigen Falle richtig trifft, nach einem dunkeln Naturzuge blindlings findet. Wenn der Fortschritt zu bewußtem Schaffen und berechnendem Anbequemen an den Text zur Entwickelung des Volksliedes gehören soll, so gestehe ich, eine solche Entwickelung nicht anerkennen zu können; vielmehr halte ich an der Überzeugung fest, daß aller Volksproduktion die bewußtlose Naivetät des Schaffens wesentlich und von ihr unzertrennbar sei und daß mithin die spätern Volkslieder im Grunde nicht anders entstanden, nicht anders zugeschnitten gewesen sind, als die frühern. Die Erfindung der Melodie mit Rücksichtnahme auf den Text und mit immer bewußterm Anschluß an ihn ist vielmehr erst eine Aufgabe der Kunstmusik; und auch bei ihr ist dieser Prozeß nicht nur ein langsamer, sondern zugleich ein stufenweis fortrückender. Auch sie beginnt mit sehr dürftigen Beziehungen zwischen Text und Gesang, mit Melodien, in deren schlichter Kantilene sich der Text nur erst leise ankündigt, die Textstimmung sich nur im Allgemeinen reflektirt; und erst allmälig geht sie dazu fort, die Melodie den Textworten anzupassen, sie aus dem Inhalt prägnanter Wörter zu entwickeln oder geradezu hervorsteigen zu lassen. Jene bloß andeutende Stimmungsmalerei ist der Standpunkt des Liedes in der uns vorliegenden Periode, die tendenziöse Entwickelung der Melodie aus den Worten das Wahrzeichen der jüngsten Liedphase, der Stufe dramatisirender Gefühlsdarstellung.

Das Lied im ersten Stadium künstlerischer Behandlung, d. h. in der Periode der Mehrstimmigkeit, hatte sich um den Text noch nicht gekümmert, das einzelne Wort nicht zur Geltung bringen können. Erst als die Musik mit den später gewonnenen Formen etwas auszudrücken sich anschickte — und dies geschieht eben mit dem Beginn unserer Periode — faßten die Komponisten den Text in's Auge und ließen sich fürerst wenigstens im Großen und Ganzen von ihm bestimmen. Was die Worte im Allgemeinen sagten, die Stimmung, die in ihnen waltete, der Total=

eindruck, den sie machten — diesen suchten sie zunächst in der Melodie wiederzugeben, das einzelne Wort aber blieb auch hier noch ohne Einfluß auf die Gestaltung der Melodie. Man sieht: es besteht von jetzt an eine Beziehung zwischen Text und Gesang; aber diese Beziehung ist vor der Hand noch locker und äußerlich, fast nur erst mechanisch, wie schon in der vorigen Periode: die kurze Strophenform des Textes erzeugt auch musikalisch nur entsprechend kurze Melodien, der textliche Rhythmus wiederholt sich in der Rhythmik der Melodie u. s. w., aber Weiteres bleibt unbekannt und daher auch unversucht: so wollte es das Zeitalter mit der gesammten Art seines Empfindens, so wollte es das Lied selbst nach dem dermaligen Stande seiner Entwickelung.

Thatsächlich steht das Lied der vor uns liegenden Periode im Stadium naiver Unbefangenheit. Nachdem es dem schwerfälligen Pompe der Polyphonie entsagt hat, kehrt es gleichsam noch ein Mal zum Anfange um, wird noch ein Mal klein und kindlich, wählt sich schlichte, leichte Stoffe, Texte von wenigen Strophen, von einfacher Empfindung und in den kürzesten Maßen. Die naiven Stimmungen, wie Heiterkeit, kindlicher Scherz, unschuldsvolle Frömmigkeit sind die ihm allein angemessenen und gelingt ihm auch deren Darstellung am Besten; alles Reflektirte und Erhabene dagegen, wie religiöse Betrachtungen, moralische Nutzanwendungen u. dgl., ebenso alles Tiefe und Leidenschaftliche fällt am Dürftigsten aus. Das Lied giebt die Gefühle, wie wir oben sagten, noch nicht in der Vertiefung nach innen, nicht die innersten, leisesten Herzensbebungen und ist daher auch formell noch ohne breite, zart gegliederte Ausführung. Dem Holzschnitt vergleichbar, wirft es nur die harten Umrisse der Gestalt in derben, kräftigen Linien hin; aber Sauberkeit der Ausführung, das kleine Detail individueller Züge wird vermißt. Die Meister ahnen, daß es bei der Liedkomposition fortan auf bewußten, erschöpfenden Textausdruck ankomme, sie machen stellenweise selbst den Versuch, diesen Ausdruck zu treffen; aber — sie vermögen's nicht, das Lied erreicht dies Ziel bei Weitem noch nicht und bringt's höchstens dahin, die Textempfindung aus der Ferne ahnen zu lassen, sie nur ungefähr zu umschreiben, nur anzudeuten. Mit andern Worten: das Lied giebt den Gefühlsgehalt des Textes nur erst in seiner weitesten Allgemeinheit, in skizzenhaften Strichen, als ungefähres Element, als allgemeines Höheniveau, d. h. es giebt die S t i m m u n g, die im Ganzen im Texte liegt, in welcher das Gedicht überhaupt versirt, noch nicht die Höhen und Tiefen

der Seelenbewegung, noch nicht die zarten Einzelnüancen der Empfindung: das Lied ist wesentlich Stimmungslied — das Wort nicht in dem gewöhnlichen Sinn von Gemüthszug oder Gefühlshauch genommen, wie man z. B. sagt: ein Musikstück hat Stimmung, sondern in der streng ästhetischen Bedeutung, wonach das Wort die Stufe in der aufsteigenden Entwickelung des Gemüthslebens bedeutet, wo man noch nicht zu klaren Einzelgefühlen kommt, sondern in einem allgemeinen, dunkeln Erregtsein des Innern stehen bleibt, über das man sich nicht Rechenschaft zu geben weiß. Nur diesen Schaum gleichsam schöpft es vom Texte ab; weiter, als bis in diese Vorhalle der bloßen Stimmung vermag es nicht vorzudringen. Die Charakteristik bestimmter Seelenzustände, wie sie jedem Stande, jeder Situation besonders eigen sind, findet es noch nicht oder versucht sie doch nur annäherungsweise und vergeblich. Das „Englische Matrosenlied" von Haydn z. B. (Oeuvr. de Jos. Haydn, Leipzig, Breitkopf u. Härtel, Cah. VIII. Nr. XI.) hat nur eine muntre, nicht einmal kecke Melodie, die von Jedem ohne Rücksicht des Standes gesungen werden könnte; specifisch seemännisch ist sie nicht. Oder, um das eben Gesagte mit einer andern Wendung zu verdeutlichen: das Lied verkörpert seinen Text nur soweit und so allgemein, wie Jeder ihn auffassen, Jeder ihn verstehen und mitempfinden kann. Die individuelle Auffassung, wie Dieser die eine Stelle so, ein Anderer anders und sprechender wiedergegeben wünscht, bleibt noch ganz unberücksichtigt. Die Sinnverschiedenheiten, die Redefiguren, wie Frage, Ausruf u. dgl. werden der kleinen Stimmungsmelodie untergeschoben, auch wenn sie zu der betreffenden Phrase nicht passen; die durch ihren Sinn geschiedenen Textabschnitte fließen musikalisch in einander über; zusammenhängende Wörter werden durch den Einschnitt der beiden „Theile" der Melodie auseinandergerissen u. s. w. Aber all diese Übelstände gehen in der allgemein gehaltenen Grundstimmung unter: die Darstellung ist nur eine für das allgemeine Gefühl, für das Verständniß der Masse berechnete, sie ist nicht individuell oder subjektiv, nicht fein detaillirend, sondern objektiv faßlich und ansprechend — das Lied der Periode ist, nach dieser Anschauung, objektives Stimmungslied.

In dieser Liedbehandlung, in dieser bloß umschreibenden Stimmungsskizze kommen alle diejenigen Texte, die sich durch lyrisch bedeutenden Inhalt hervorthun, wie manche Bürger'sche, Hölty'sche u. a., nicht zu ihrem Rechte; selbst noch bei Reichardt und Zelter bleibt häufig die kleine Lied-

strophe hinter dem tief poetischen Gehalt der Dichtung zurück. Text und Musik stimmen nur ganz entfernt, kaum im Allgemeinen zusammen: für heitere Texte sind heitere Melodien, für ernste Stoffe gehaltene Weisen erfunden, und auch dies nicht einmal immer; manchmal kann man sogar auf eine anscheinend klagende Melodie einen lustigen Text singen und umgekehrt. Nicht der jedesmalige Text stimmt mit der jedesmaligen Melodie, sondern nur Gattung und Gattung stimmen zusammen: die Sphäre, der das Gedicht angehört, ist ungefähr dieselbe, in welche auch die Komposition uns versetzt; beide nähern sich einander, kommen in der Hauptsache überein, aber Kongruenz beider Seiten findet nicht Statt, im Gegentheil, Musik und Text fallen hier wieder ähnlich aus einander, wie einst im kontrapunktischen Liede. Der tiefe lyrische Gehalt fordert entwickeltere Formen, als das kleine Lied zu bieten vermag; dies Lied selbst aber kann nur erst die Grundstimmung des dichterischen Textes im Allgemeinen wiedergeben.

Indem sich auf diese Weise im Liede der vorliegenden Periode der Empfindungsgehalt auf das bloße Totalkolorit, die bloße Stimmung reducirt, für die gerade die enge Strophenform die geeignete Fassung ist, bekommen seine einzelnen Erzeugnisse, die Lieder, etwas Gleichförmiges, typisch Ähnliches unter einander. Schon die Liedbehandlung der kontrapunktischen Periode mußten wir typisch nennen, wegen der stehenden Methode, wonach der cantus firmus durchgeführt und neben ihm neue Stimmen gewonnen wurden: die Typik war hier wesentlich harmonisch. Die jetzige dritte Periode ist gleichfalls typisch, aber aus melodischen Ursachen. Ein ungefährer und im Ganzen sich gleichbleibender Zuschnitt der Melodie und eine entsprechend dünne, beschränkte Harmonie wiederholt sich bei allen Liedern; dieser nur annähernden, allgemein umschreibenden Melodie werden alle mögliche Texte, Worte des verschiedensten Inhalts, der wechselndsten Gefühlskreise u. s. w. untergelegt: sie sollen zur Melodie, und die Melodie soll zu ihnen passen. Aber — sie passen nicht: die Worte kommen in dieser Melodie nicht zum Ausdruck, und die Melodie ist kein Dolmetscher gerade dieser Worte; der Rhythmus der Melodie ist nicht derselbe, wie der des Metrums, und die Komposition im Ganzen hat einen andern Grundcharakter, als die Dichtung. Jedoch bleibt der Widerspruch verborgen, das noch unentwickelte, unkritische Gefühl kommt nicht zum Bewußtsein dieser Differenz: die Differenz bleibt stehen und mit ihr die typische Gleichförmigkeit der Melodie-

bildung, wonach die Komponisten ihre Lieder formen. In diesem typischen Zuschnitt der ganzen Liedliteratur wird die Rechtfertigung für den Darsteller liegen, wenn er nicht alle Komponisten der Periode aufzählt, nicht alle Liedersammlungen charakterisirt, nicht alle Lieder analysirt: in wenigen hervorragenden Meistern und ihren Kompositionen spiegeln sich eine Menge kleinerer Geister, die in der Besprechung jener bereits einbegriffen sind. Die Darstellung darf, da nicht alle Einzelerscheinungen beleuchtet zu werden brauchen, summarisch sein und die Periode nur nach großen Parthien betrachten, nur allgemeine Übersichten und Urtheile aufstellen, nur die hervorragenden Künstler und Werke besprechen, denen das Einzelne alsdann zum bestätigenden Beispiel dient.

Sieht man aber von dieser typischen Gleichförmigkeit ab, so hat das kleine Lied gerade durch seine Geschlossenheit etwas Klassisches, wie die gleichzeitige Instrumentalmusik mit Recht klassisch hieß. Jedoch verstehe man den Ausdruck nicht so, als sei etwa jedes einzelne Lied der Periode fehlerfrei und mustergültig. Im Gegentheil: weil das kleine Strophenlied nur der Erstlingsversuch in der einstimmigen Liedkomposition war, sind die einzelnen Lieder selbst noch vielfach mangelhaft, am Mangelhaftesten die der Klassiker selbst, weil diese keine direkte Tendenz und Theilnahme für das kleine Lied hatten und nur in größern Formen zu schaffen berufen waren. Aber wie jene ganze Stufe, jene ganze Epoche des musikalischen Schaffens das Gepräge des Klassischen trägt, so auch die Liedkomposition jenes Zeitalters, besonders seit etwa 1750. Diese, bei allen Mängeln im Einzelnen doch textgemäße, auf kleine Formen sich bescheidende Musik zu den ebenso kleinen, anspruchslosen Gedichten, diese planvolle Vertheilung von Licht und Schatten, dieses Maß in Anwendung der Darstellungsmittel, diese schmucklose Einfalt und Schönheit, so einfach, so allverständlich, als ob sie, gleich einem Naturgewächs, von selbst entstanden wäre — das ist das Klassische jener Musikstufe und, mit den nöthigen Modifikationen, auch des kleinen Liedes. Auch dies hat ganz die allseitige Begrenzung, ganz das reine Aufgehen des Inhalts in die Form, die den Klassicismus kennzeichnet. Allerdings ist das geistige Moment noch schwach, die unschuldigsten Stimmungen bilden, textlich wie musikalisch, den Inhalt und tragen sich mit aller Anspruchslosigkeit vor. Aber eben dies Maß der Empfindung, dies Behagen des Selbstgenusses, diese völlige Freiheit von großen Leidenschaften und verhimmelnden Überschwänglichkeiten war gerade das rechte Quantum für den

engen Umfang, für die kurzen, knappen Formen, und in diesen wiederum kommt das Quantum geistigen Gehalts gerade entsprechend zur Darstellung. Später entzieht sich, wie wir sehen werden, die ohnmächtige Form dem höher fliegenden Geiste; jetzt aber hält sich Beides vollkommen das Gleichgewicht: der Inhalt ist nicht mächtiger, als die enge Form ihn fassen kann, und die Form ist gerade weit genug, um das beschränkte Maß von Gehalt in sich aufzunehmen. Für unser gesteigertes musikalisches Bedürfniß hat dieser ganze Zuschnitt des Liedes etwas Dürftiges, Engbrüstiges, akademisch Gesetztes, das wir, halb bedauernd, halb lächelnd, kaum noch anzuhören vermögen. Aber für den historischen Blick, der jede Erscheinung aus ihrer Zeit heraus und in ihrer specifischen Eigenthümlichkeit zu begreifen sucht, hat jene kleine, klassisch gerundete Formbeschränktheit etwas Wohlthuendes. Ja gerade hierdurch hat das kleine Lied noch nach ganz anderer Seite hin sich geltend zu machen gewußt und Siege und Herrschaft errungen: es ist volksthümlich, zum Theil sogar volksbeliebt geworden.

Hierunter verstehe ich dasjenige Stadium im Gesammtverlaufe der Liedentwickelung, wo das kleine Kunstlied, erst im Anfange seiner Laufbahn stehend, sich dem Volksliede ähnlich hält, ohne sich schon zum durchkomponirten, fein nüancirten Empfindungsliede hindurchzuarbeiten. Naives Volkslied selbst — was ja das Kunstlied niemals sein kann — ist das Lied unseres Zeitraums nicht mehr, und ebensowenig ist es schon ideales Empfindungslied, sondern es liegt auf der Mittelstufe zwischen beiden, die ich nicht treffender, denn als „volksthümlich" zu bezeichnen weiß. Hieran ist der Vorzug des allgemein Verständlichen und Ansprechenden, wie er dem Volksthümlichen eignet, das Bedeutsamste.

Der Ruhm, volksthümlich gewesen zu sein, läßt sich im Allgemeinen sämmtlichen Gattungen der damaligen Musik nachsagen, wie bereits zu Anfang gezeigt wurde: alle hatten eine Einfachheit und Natürlichkeit, wie sie nur in der mittlern Empfindungssphäre jenes Zeitalters möglich war, das sich von maßloser Leidenschaft wie von gefühlsdürrer Nüchternheit — wenigstens in der spätern und bessern Zeit — gleich fern hielt. Am Ausgeprägtesten aber trug das Lied unserer Periode den populären Charakter, was sich von dem Liede der Vorperiode, der kontrapunktischen, und ebenso von dem heutigen, dem dramatisirenden, nicht behaupten läßt. Das kontrapunktische Lied war bei seiner verschlungenen Vielstimmigkeit nur für kunstgebildete Sänger nach mühsamem Einüben ausführbar; und

das moderne Lied ist theils in Folge seiner technischen Schwierigkeiten, theils seines gesteigerten Gefühlsraffinements dem Volke schon an und für sich unzugänglich. Unser Lied dagegen ist durch seine Formkürze wie durch sein Empfindungsmaß wirklich volksliedähnlich und darum volksthümlich. Es hat dieselbe Kleinheit und Gedrungenheit der zweitheiligen Strophenform, denselben natürlichen, klaren Melodienzug in bequemen Intervallen und Tonarten, dieselbe kühle Halbheit der Empfindung zwischen trockner Verständigkeit und glühender Inbrunst, die überall zur Signatur des Volksliedes gehört. Seinem Grundcharakter nach naiv, bewegt es sich vorherrschend in der Sphäre der Heiterkeit, des Scherzes, des Humors; ungern nur stimmt es sich zu Leid und Klage und vermeidet sowohl nach dieser Seite, wie nach Seiten der Freude jede starke Wallung, jedes Extrem; es beruhigt sich, wie das Volkslied, überall bei einer bloß andeutenden, halben Darstellung, d. h. es umschreibt den Text nur nach seiner allgemeinen Stimmung, ohne sich um Einzelnheiten zu kümmern, ohne sich in gefährliche Tiefen und Höhen zu versteigen.

Dies mittlere Empfindungsniveau, das alle bedenkliche Erschütterungen wie Entzückungen ausschließt, hat denn unser Lied, gleich dem Volksliede, ganz geeignet gemacht, in die große Masse von mittlerer Durchschnittsbildung überzugehen und sich hier festzusetzen, den Schulgesang zu beleben, die Volksfeste zu erheitern, gebildete Gesellschaftskreise zu ergötzen u. s. w. Zunächst waren es allerdings die Texte, die Gedichte als solche, welche sich einer allgemeinen Beliebtheit erfreuten; und in der That sind eine Menge Gedichte, besonders des Göttinger Bundes, von einer Unmittelbarkeit und Frische, daß sie uns ganz wie Volkslieder anmuthen, als seien sie aus dem Volke selbst gekommen oder könnten sofort in den Volksgesang übergehen. Anfänge solch gelungener Lieder, Äußerungen der Erinnerung an die entschwundene Kindheit, Liebesgeschwätz und harmloses Geschäker — auf jener Erstlingsstufe der Lyrik gar keine Seltenheit — Ausbrüche begeisterter Tafelfreude u. dgl. sind z. B. folgende: „Kleine Schöne, küsse mich!“ „Ohne Liebe lebe, wer da kann!“ „Freunde, Wasser machet stumm“. „Als ich im bunten Röckchen“. „Es war ein Mädchen ohne Mängel“. „Freund, versäume nicht zu leben“. „Erheitert Stirn und Aug', ihr Brüder!“ Solche volksthümlich anklingende Texte — die genannten sind nur einem einzigen Liederheft: „Lieder mit Melodien“ von Kirnberger (Berlin, 1762) entlehnt — ließen sich in's Unendliche vermehren und würden nur noch nachdrücklicher den volksthümlichen Grund-

zug der damaligen Dichtung bestätigen. Wenn dagegen die Melodien sich nicht der gleichen Vorliebe erfreuten, so hat dies nur an der dürftigen Komposition gelegen, die allerdings neben den schon eingebürgerten, meist guten Texten einen schweren Stand hatte. In andern Melodien wiederum ist der volksthümliche Charakter auf's Glücklichste getroffen und werden uns im Verlauf der Periode eine ganze Anzahl Lieder begegnen, die uns — auch musikalisch — fast ganz wie Volkslieder ansprechen: so natürlich und einfach ist ihre Melodie, so gesund und wahr ihr Gefühlsausdruck. Einige, wie die von P. Schulz, kündigen sich schon auf dem Titel als „Lieder im Volkston" an; und andere sind sogar, auch ohne dies ausdrücklich zu bezwecken, geradezu in den Volksgesang übergegangen und leben hier, z. B. im Schulgesange, beim Landvolke, bei Handwerksburschen u. s. w. noch heute fort. Diese populäre Tendenz hat denn auch manche Komponisten veranlaßt, ihren selbsterfundenen Kunstmelodien zuweilen „angenommene Thema's", d. h. bekannte Volksweisen oder volksthümlich gewordene Weisen einzumischen, wie Em. Bach hier und da in seinen Liedern thut — offenbar aus keinem andern Grunde, als um ihnen mehr Verständlichkeit und Beliebtheit zu geben.

Um aber den volksthümlichen Charakter des Liedes möglichst sicher zu treffen, rathen einsichtsvolle Komponisten ihren Fachgenossen, das Wesen der Volksthümlichkeit richtig bezeichnend, nicht an „ausschweifend verliebte", nicht an „zu poetische", d. h. an ideale Texte sich zu wagen, ebensowenig sich an „allzu seichte und fließende" wegzuwerfen, sondern es am Liebsten mit „artigen, feinen, naiven" zu versuchen; diese — das ist unverkennbar die Meinung unserer Gewährsmänner — seien am Leichtesten zu behandeln und würden am Natürlichsten und Ansprechendsten ausfallen. Ebendahin zielt der andere Rath, nämlich die Lieder singend, ohne Beihülfe des Klaviers zu komponiren, also bloß die Gesangmelodie, ohne jegliche harmonische Füllung, im Auge zu haben: dann werden — meinen jene — die Lieder unmittelbarer und die Lust am Gesange allgemeiner werden, denn man singe auch gern im Freien, auf Spaziergängen u. s. w. Auch dies im Freien gesungene Lied, dieser Gesang im Grünen mußte, wenn er seinem Begriffe entsprechen und wirklich erfreuen sollte, Leichtigkeit der Form und Frische der Empfindung athmen, also wiederum so geartet sein, wie wir uns ein Volkslied, ein volksthümliches Lied denken.

Vermittelst seiner volksbeliebten Kleinheit und Sangbarkeit aber,

vermittelst dieses Zuges nach unten vollendet das Lied den Riß zwischen Kirche und Welt, der mit dem Durchbruch der Einstimmigkeit bereits im Principe eingeleitet war, sagt es sich von der Vormundschaft der Kirche gänzlich los und tritt nun erst in den vollen Besitz seiner weltlichen Freiheit. Hiermit wird zugleich die sociale Stellung des Liedes, sein Verhältniß zur bürgerlichen Gesellschaft ein völlig neues. Bisher entweder im Dienste der Schule, der Theorie, zu deren mehrstimmigen Studien die Liedmelodie die Grundlage gegeben hatte, oder im Dienste der Kirche und der Gebildeten, die beide jene mehrstimmigen Liedbearbeitungen zur Ausführung brachten, kehrt das Lied jetzt der Gemeinde und den exklusiven Gesellschaftskreisen den Rücken und wendet sich an das absolut größte Publikum: an das ganze Volk, an die sangeslustige Masse der Nation. Da verfolgt es nicht mehr den beschränkten Zweck der theoretischen Übung, der Andacht und Erbauung — wenigstens principiell und im Ganzen hat es diesen Tendenzen entsagt: nein, nur der Erheiterung, der Verschönerung des Lebens bei jeder Gelegenheit und unter allen Ständen will es dienen — ein Streben, das an und für sich menschlicher ist und veredelnder wirkt, als der nur zeitweise geübte, strengere und einseitigere Kirchengesang.

Und hiermit übernimmt denn schließlich das Lied unserer Periode dieselbe Rolle, welche das Volkslied bisher innegehabt hatte: die Rolle eines geselligen Erheiterungsmittels, eines socialen Bildungselementes. Es ist ein geheimnißvolles Gesetz in der Entwickelungsgeschichte des Liedes, daß seine beiden Hauptzweige, Volkslied und Kunstlied, genau im Verhältniß gegenseitiger Ablösung zu einander stehen, d. h. das Volkslied führt so lange die Herrschaft und füllt das Sangesbedürfniß der Masse so lange aus, bis der Kunstgesang auf der Stufe des Volksliedes angelangt, d. h. ebenso einstimmig und empfindungsvoll geworden ist, wie dieses. Während des Mittelalters machte das Volkslied allein den Volksgesang aus, weil das Kunstlied in mehrstimmiger Gestalt für das Volk unausführbar und daher so gut wie nicht vorhanden war; alle die bearbeiteten Melodien in den kontrapunktischen Tonsätzen sind ja nur Volksweisen. Sobald aber der Kunstgesang den schwerfälligen Faltenwurf der Polyphonie abgestreift und sich zur jugendfrischen Gestalt der Einstimmigkeit entpuppt hatte, fängt das Volkslied allmälig an zu ermatten und kommt endlich ganz zum Schweigen: eben deshalb, weil das Kunstlied soweit gereift, so schlicht und natürlich geworden war, daß es selbst die

lyrische Empfindung einfach und verständlich aussprechen konnte, wie es bisher das Volkslied gethan hatte. Und für diesen Prozeß der successiven Stellvertretung ist gerade unsere Periode der erste und bezeichnendste Wendepunkt. Das Volkslied, wie gesagt, ist verstummt: es lebt nicht mehr im Munde des Volkes, das Volk erfindet keine neue Weisen mehr, die Fachmusiker bearbeiten keine Volksmelodien mehr u. s. w.; dafür aber ist das Kunstlied selbst volksthümlich geworden und tritt in die Aufgabe des Volksliedes ein. In Herz und Kopf frisch empfindender Kunstmusiker und ihre natürlichen Weisen hat sich der gesunde Volksgeist, das warme Volksgemüth geflüchtet, hier lebt es fort und bricht aus glücklich begabtem Sängermunde noch manchmal in seiner alten Kraft hervor. Durch die ganze Periode hindurch werden wir, wie gesagt, zwischen all den schulgerechten und arienhaften Liedern echt volksthümliche Weisen hervorklingen hören.

Gerade deshalb nun aber, weil das Lied so klein und bequem, so verständlich und ausführbar war, konnte man es geflissentlich für ganz bestimmte Kreise und Zwecke zurichten und ihm Tendenzen unterlegen, vermittelst deren es zugleich für zeitgemäße Lieblingsideen zu wirken gezwungen wurde. Eben weil seine ganze Haltung so populär und faßlich war, ließ sich's nicht nach oben, nach idealer Seite steigern oder vervollkommnen, sondern nach unten, in das Leben und das Volk, in den niedrigen Dunstkreis nützlicher Dienstleistungen und Erfolge wendete man es; die Komponisten nahmen bei ihm noch nicht rein künstlerische und ästhetische, sondern — entsprechend dem Utilitätsprincipe des Zeitalters — praktische Gefühlspunkte. Das Lied, das bequem von Jedermann, von allen Ständen gesungen werden konnte, sollte nun auch bestimmt von diesem und jenem Stande bei bestimmten Gelegenheiten gesungen werden und dabei noch mehr leisten als bloß gesanglichen Genuß. Religiöse Erbauung, fromme Rührung, nüchterne Aufklärung, Erhöhung des geselligen Frohsinns, ja selbst direkt pädagogische Erfolge, wie moralische Besserung u. dgl. waren die ausgesprochene Tendenz der Liedbichtung wie der praktischen Gesangspflege; für den Volksgesang in den Schulen, für die Sangeslust der akademischen Jugend, für die Zusammenkünfte der Freimaurer Lieder zu schreiben oder unter den vorhandenen eine derartige Auswahl zu treffen, war bei vielen Komponisten, besonders gegen Ausgang der Periode, der leitende Gedanke. Mitzler schreibt (1739) „Auserlesene moralische Oden zum Nutzen und Vergnügen“, Joh. Adolf

Scheibe „Kleine Lieder für Kinder zur Beförderung der Tugend" (Flensburg, 1766) und selbst Em. Bach bekennt in der betreffenden Vorrede, er habe durch seine Komposition Gellert's Oden und Lieder „gemeinnütziger machen" und zur „Erbauung der Sänger beitragen wollen". Ernst Wilhelm Wolf (1775) setzt sogar Wiegenliederchen für deutsche Ammen (!), die er in eine Kategorie mit den „Erziehungsschriften" stellt, indem vermittelst ihrer „eine Mutter ihrer kleinen, lieben Lilly eine Moral in's Herz singen kann". Joh. Adam Hiller will „allen gutgearteten Kindern vornehmen und geringen Standes die ehrwürdigen Gegenstände der Religion zu einem wahren und empfindlichen Vergnügen machen", „eine sanfte Rührung, eine heitere Freude" will er ihnen bereiten. Andere Komponisten wiederum sagen von sich, sie hätten „die Natur treu schildern", d. h. die besungenen Gegenstände ihrem wesentlichen Gehalte nach, die Gedichte in der vom Dichter beabsichtigten Stimmung wiedergeben wollen, um dadurch „zur Aufheiterung ihrer Nebenmenschen beyzutragen"; so Christian Andr. Krause (1783), derselbe, der, wie wir uns erinnern, durch seine Kompositionen auch dem unaufhörlichen Liebesgetön entgegenzuwirken trachtete, das man dazumal als einzig würdiges Objekt des Gesanges anzusehen schien. Ganz entgegengesetzter Meinung ist Christian Gottlob Neefe, der von seinen „Serenaten" (1777) hofft, „daß sich vielleicht manche empfindende Schöne oder mancher liebende Jüngling beim Klavier damit werde unterhalten können". Wieder Andere, etwa solche, welche religiöse Gesänge mit Instrumenten schrieben, wollen damit nicht nur der Jugend und den Anfängern in der Musik etwas bieten, sondern auch kleinen Gesellschaften, die ihre Lieder gern mit Instrumenten begleiten, oder den Kirchen in kleinen Städten nützlich sein, wo außer dem Kantor, als dem eigentlichen Musiker, nur wenige Instrumentisten waren und die geringe Anzahl der ausführbaren Gesänge bis zum Überdruß hätte wiederholt werden müssen.

Von diesen praktischen Tendenzen war es aber nur ein Schritt — und die kleine, handliche Liedform verführte selbst dazu — die Liedkomposition nur noch handwerksmäßig zu treiben. Was sich einmal so bequem handhaben, so zweckdienlich verwerthen ließ, das konnte man denn auch leicht, wie nach der Schablone und massenweise — „verfertigen", wie die Komponisten selbst sagen: so wenig ideal war ihre Auffassung von dem innerlichen Akte der künstlerischen Konception und Produktion, so sehr legten sie auf die formale Seite der Musik, auf die me-

chanische Faktur, auf Richtigkeit des Bau's, Reinheit des Satzes u. s. w. allein Gewicht; gerade letztern, den „höchst-ruhmwürdigen Satz" heben die Zeitgenossen an den damaligen Komponisten besonders hervor. Dieser Gewissenhaftigkeit in formalen Dingen redet z. B. Em. Bach das Wort in der Vorrede zu „Gellert's Geistlichen Oden und Liedern", und das Nämliche thun andere Komponisten, wenn sie z. B. als ihr Hauptaugenmerk das angeben, wie „jede Stelle mit dem gehörigen Affekt auszudrücken, jeder Sylbe ihr Werth der Zeit, jedem Worte seine gehörige Höhe zu geben sei" (Kirnberger, 1773. Vorrede). Diese Gefahr der bloßen Mache, der gedankenlosen Fabrikation wird überall da nahe liegen, wo eine typische Einförmigkeit der Form Platz gegriffen hat, die zu Produktionsversuchen auch dann reizt, wenn keine Begabung vorhanden und keine Anstrengung nöthig ist. So hatten schon die Meistersänger, nicht mehr getragen von dem ritterlichen Schwunge der Minnepoesie, Verskunst und Gesang handwerksmäßig und regelrichtig nach vorgeschriebenen Normen behandelt. Ebenso war die polyphone Satzkunst der Kontrapunktisten, denen gleichfalls kein Hauch von Empfindung die Feder führte, zu rein arithmetischer und architektonischer Technik veräußerlicht. Und ganz ebenso ließ sich jetzt die kleine Liedstrophe an unzähligen Texten gleichförmig wiederholen, ohne daß man dazu große Erfindungsgabe oder besondere Gefühlstiefe nöthig gehabt hätte. Die kleine Strophenform mit ihren wenigen Theilen und Takten stand einmal fest, einiges Textverständniß und melodische Erfindung besaß am Ende Jeder — wie hätte man sich nicht versucht fühlen sollen, es mit der sangbaren, zeitbeliebten Gattung auch ein Mal zu wagen und seine bescheidenen Leistungen zu Markte zu bringen? Daher die geistlose Massenhaftigkeit der damaligen Liedproduktion, daher die Industrie, womit man „Oden und Lieder" für die leichte Unterhaltung verfertigte, die gerade kleine, zierliche Formen liebt und schnell mit den Formen wechseln will — ähnlich, wie man in unsrer Zeit das Stoppelfeld der Salon- und Tanzmusik beackert und sich in illustrirten Tagesblättern überbietet.

Auf dem Wege nach unten, den wir das kleine Lied mit seiner volksthümlichen Richtung nehmen sehen, ist nun die nächste Konsequenz, aber auch die nächste Gefahr die, in Trivialität zu verfallen, zur bänkelsängerischen Phrase zu verflachen. Innerhalb der engen Form und der noch schlafenden Empfindung, die mit ihrem Gegenstande nur erst in die äußerlichste Beziehung trat, bildete sich in der Liedproduktion unserer

Periode eine Manier, eine Typik der Melodieführung aus, die, eben weil sie nicht aus dem Gefühl quoll, zur bloßen Gesangfigur, zur musikalischen Redensart veräußerlichte und durch diese Oberflächlichkeit und Trivialität etwas Gemeines, Bänkelsängerisches bekam, das nur durch melodischen Wohlklang über seine innere Unwahrheit, über seine Unangemessenheit zum Texte täuschte. Hätte die Melodik damals schon warme Empfindung gekannt und längere Formen erfinden können, so würde sie sich auch freier und mannigfaltiger gestaltet haben. Im engen Kreise aber und nur erst auf ungefähre Wiedergabe des Textes gerichtet, blieb sie im Vorhofe des bloßen Wohlklangs stehn und gab sich zu inhaltlosem Figurenspiel her. Diese Entartung muß überall da eintreten, wo man, wie auf der damaligen Liedstufe, noch nicht aus der Tiefe der Empfindung schöpft, die sich allein die angemessene Form erzeugt; denn die Empfindung war damals selbst dichterisch noch nicht hinlänglich geweckt, ja in der damaligen Menschheit überhaupt noch nicht lebendig und konnte daher auch auf die musikalische Konception noch nicht anregend, noch nicht bestimmend einwirken. Nur, wo sich der Künstler ganz in die Tiefe eines dichterischen Gedankens, der Komponist ganz in das innerste Walten der Empfindung zu versenken fähig ist, wird ihn diese Vertiefung auch zu urschöpferischer Formerfindung anregen. Und weil das künstlerische Objekt, die Idee oder Empfindung, in jedem einzelnen Falle eine andere ist, so wird auch die aus ihr hervorwachsende Form jedes Mal eine neue und andere sein; hier ist der Künstler in jedem einzelnen Falle original und die jedesmalige Form ursprünglich und eigenartig, niemals wiederholt sie sich, niemals kopirt sie eine schon vorhandene, niemals veräußerlicht sie zu inhaltlosem Schematismus. In naiver Weise vollzieht sich diese Ursprünglichkeit des Schaffens in der Volkskunst, besonders im Volksliede. Die schöpferischen Geister in dieser Sphäre, Naturdichter und Natursänger, nicht durch die Regeln der Theorie geschult, nicht durch Kunsteindrücke von außen beirrt oder befangen, haben unmittelbar noch jene Tiefe und Frische des Gefühls, noch jene ursprüngliche Kraft der Erfindung, die in jedem besondern Falle die rechte Form aus sich hervortreibt und daher immer neu, immer original erfindet. Wohl zeigt die Literatur des Volksliedes in allen Zeitaltern und bei allen Nationen eine sehr ähnliche Weise des Schaffens, einen bestimmten Typus der Form, weil der Kreis der Volksanschauung und -empfindung selbst ein scharf begrenzter ist und dieser natürlich auch die Produktivität nach sich normirt. Aber innerhalb

dieses konstanten Grundgepräges wird man doch im Einzelnen immer neue und wechselnde Formen finden, in jedem Liede eine andere melodische Intervallenfolge, andere Tonfälle, einen andern Empfindungsausdruck im Ganzen; stehend gewordene Figuren aber mit dem sentimentalen Anklange der Kunstmelodik wird man vergeblich suchen. Mit andern Worten: auch das Volkslied hat eine gewisse Phraseologie der Melodiebildung, stehende Modulationswendungen, Rhythmen, Kadenzen u. dgl. Aber einmal wechselt das Volkslied mit seinen konstanten Ausdrucksmitteln in einer Weise, die sich von Monotonie stets fern hält; und sodann ist sein gesammter Ausdruck doch wieder so naiv, so unmittelbar, daß er immer den Eindruck der ungesuchten Wahrheit, der Gesundheit und Naturfrische macht — und diese vermeidet von selbst alles Angelernte oder stabil Gewordene.

Dies Letztere tritt nun aber sofort ein, wo man noch nicht aus der Tiefe der Empfindung schöpft und schafft. Da geht man nämlich — sehr ungenetisch und unkünstlerisch — von der Form aus, d. h. von gewissen stehend gewordenen Figurentypen, die dem natürlichen Melodieinstinkt von jeher nahe gelegen und sich traditionell zu einer Art melodischen Inventars angesammelt haben, das sich der produktiven Armuth für jeden einzelnen Fall zur Auswahl darbietet. Das sind die sogen. Melodiephrasen (nicht melodische Phrasen oder Sätze): kleine Tonfiguren, meist zu Anfang und am Schluß der Melodien, aus einigen bequemen und einschmeichelnden Intervallen bestehend, welche die schlechte Kunstmelodik durch häufigen Gebrauch besonders bei süßlichen Textstellen sanktionirt hat, die aber, auf Textworte andern Inhalts angewandt und nicht aus i h r e n Textworten erwachsen, nothwendig zur Unwahrheit, zur leeren Redensart werden, deren Worte mit der Überzeugung, mit dem Gefühl des Sprechenden nicht übereinstimmen, oder, musikalisch ausgedrückt: deren Töne mit den betreffenden Textworten nicht zusammenfallen, den Empfindungsgehalt dieser Worte nicht zum Ausdruck bringen. Gerade die Liedliteratur unserer Periode ist an solch nichtssagenden Redensarten von Melodie überreich; und wer sich die Mühe giebt, sie aus dem Liedervorrathe zu sammeln, wird zugleich, aus der Ähnlichkeit der zusammengestellten Wendungen, eine gewisse Methode, eine Art von Formgesetz entdecken, wonach sich dieselben zu bilden pflegen. Der Verfasser hat eine solche Zusammenstellung versucht und legt hier folgende Proben davon vor.

1. Gräfe: „50 Psalmen". 1760. S. 25.



Ich kom - me vor dein An - ge - sicht, u. s. w.

2. Graun: „Auserl. Oden". 1774. 2te Samml. IX. Ode.

Angenehm.



Wenn ich mir ein Mäd - chen wäh- le, u. s. w.

3. Krebs: „Lieder mit Mel." 1777. S. 11.

(Schlußkadenz.)



und den A - bend-stern be - grüßt.

4. Ebendas. S. 14.



von dei - nem Ze - phir raubt.

5. Ebendas. S. 16.

Polonäsenmäßig. Mit Affect.



Gern ver - laß ich die - se Hüt - te u. s. w.

6. Neefe: „Serenaten". 1777. S. 6.

Etwas langsam.



Süßes Lieb - chen, ach, er - schei - ne! sieh, mein La-ger flieht die Ruh, u. s. w.

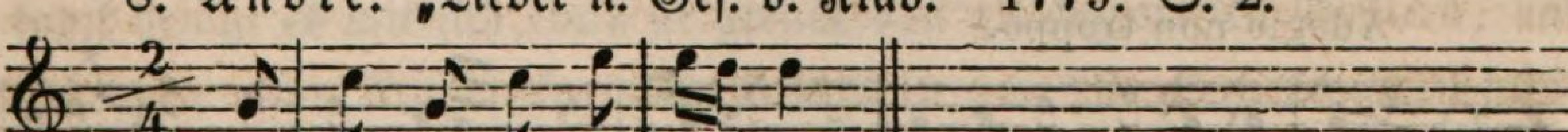
7. Ebendas.

Allegretto.



Ach! so keh - re, weil noch Zeit ist, keh-re wie-der, keh-re wie - der 2c.

8. André: „Lieder u. Ges. b. Klav." 1779. S. 2.



Mir ist, mir ist die Lie - be u. s. w.

9. Ebendas.

Lebhaft.



Ich will dich e - wig lie - ben! ich will dich e - wig lie-ben! u. s. w.

10. Ebendas. S. 16.



11. König: „Lieder mit Mel. b. Klav." 1780. S. 26.



12. Krause: „Ges. mit Klav.-Begl." 1783. S. 8.

Langsam und gelassen.



13. Ebendas. S. 33.

(Schlußkadenz.)



14. Rust: „Oden und Lieder". 1784. 1ste Samml. S. 9.

Sehnsuchtsvoll und langsam.



15. Pleyel: „Winter-Unterhaltung" (ohne Jahreszahl). Nr. 6.



16. Ebendas. Nr. 8.

Adagio non troppo.



17. Ebendas.



Aber auch die Melodien im Ganzen, abgesehen von den beliebten Anfangs- und Schlußkadenzen, haben etwas Phrasenhaftes, eine Weise der Intervallenfolge, ein Verhältniß der einzelnen melodischen Glieder zu einander und dadurch einen Gesammtzuschnitt, dem man es anhört, daß sie der Komponist nicht aus dem jedesmaligen Texte geschöpft hat: nein, er hat diese oder jene Melodie zufällig in einem glücklichen Augenblicke ersonnen und sie nun dem ersten besten Text wohl oder übel angepaßt. Daß hier eine innere Beziehung von Dichtung und Melodie nicht besteht, daß beide nur gewaltsam zusammengeschweißt sind und ihre innere Verschiedenheit gegen ihre Verbindung spricht, leuchtet sofort ein. Der Komponist hat einem Liedtexte überhaupt nur eine Melodie geben wollen, hat sich vorgenommen, diesen oder jenen Text, ja vielleicht eine ganze Sammlung von Gedichten zu komponiren; wie dies geschah und welche Melodie er den einzelnen Gedichten gab, kümmerte ihn wenig, wenn nur die Melodien im Ganzen gefällig klangen und zum Textmetrum im Allgemeinen paßten. Näher zugesehen, besteht das Mißverhältniß zwischen beiden besonders darin, daß die Melodien ihre einzelnen symmetrisch gebauten Glieder nach rein musikalischer Bewegung fortrücken, ohne Rücksicht darauf, ob mit ihren Cäsuren auch die Verscäsuren, die Vers- und Strophenschlüsse zusammenfallen. Eine solche Übereinstimmung findet nun in den meisten Fällen nicht Statt und die durch den Sinn wie durch die metrische Struktur verbundenen Verszeilen werden, bloß den Gliedern der Melodie zu Liebe, gleichfalls in einzelne Bruchstücke zerrissen. Solch unwahre Melodien lassen sich zu tausenden erfinden und hunderte darunter passen ebenso gut auf die betreffenden Textworte, wie die vom Komponisten zufällig gewählte; ja manche Komponisten, z. B. Hiller in den „Liedern und Arien aus Sophiens Reise", geben selbst von diesem oder jenem Texte eine doppelte Komposition, zum Beweise, daß ihnen die gewählte Melodie noch nicht als die einzig treffende erschien, vielmehr noch manche andere daneben möglich war. Die Sinnlosigkeit dieser Melodik bringt es mit sich, daß sie gerade von gleichgearteten Geistern, von Sängern ohne Nachdenken und Gefühl in den Mund genommen wird, von jenen gemeinen Individuen, die den an sich edeln Gesang zu ihren obscönen Texten und für die Ausbrüche ihrer Roheit mißbrauchen — die niedrigste Schicht der tausendköpfigen, allverbreiteten Sängerzunft, deren Platz die Bierbank und deren Lebensberuf der Straßenlärm ist. „Bänkelgesang" nennt man jene oberflächlichen, gemein klingenden Melodie-

phrasen und „Bänkelsänger“ — in der vulgärsten Bedeutung des Wortes — diese letzten Ausläufer des Dilettantismus. In milderer Fassung heißen „Bänkelgesänge“ jene nur gewöhnlich klingenden Melodien, die, nicht von edler Empfindung eingegeben und beseelt, sich in wenigen drastischen Intervallen dahin bewegen und mit einem gemeinen Accent vorgetragen werden; selbst von den beliebtesten Tanz- und Marschmelodien sind viele nichts Besseres, als solch gemeiner Bänkelgesang. Eine gar zu weite Ausdehnung giebt Burney dem Begriffe „Bänkelsänger“, wenn er alle überhaupt nur volksthümliche Tonsetzer darunter versteht und selbst Männer, wie z. B. Joh. Ad. Hiller, in diese Kategorie einschließt. Mir scheint, nur die Entartung des Volksthümlichen in's Triviale darf man mit diesem nicht eben ehrenvollen Epitheton bezeichnen. Daß der Liedcharakter in der vorliegenden Periode im Allgemeinen typisch sei, sagten und bewiesen wir bereits; jetzt erkennen wir allmälig auch die einzelnen Momente, aus denen sich diese Typik erzeugt: es ist, neben der stehenden Dominantenbewegung in harmonischer Hinsicht, vor Allem diese willkührlich erdachte und rein äußerlich geführte Melodik, deren Monotonie, wie gesagt, nicht bloß in einer stereotypen Melodiephrase zu Anfang, in hergebrachten Modulationen durch die Molltonarten, in stehenden Schlußfällen zu suchen ist; nein, bis in die einzelnen Intervalle und deren stete Wiederkehr in verschiedenen Liedern läßt sie sich nachweisen. Selbstverständlich sind die bessern Komponisten, bei denen die Empfindung der Quell des musikalischen Schaffens ist, frei von dieser melodischen Phrasendreherei; um so stärker grassirt sie bei den leichtfertigen und industriösen, denen es nur auf das Komponiren und auf das äußerlichste Wohlgefallen bei ihren Kompositionen ankommt: hier entspringen die Melodiephrasen aus der mangelnden Empfindung, aus dem fehlenden Ernst der Textauffassung. Man weiß anderweitig, daß vornehmlich die italienische Gesangmusik, weil sie wesentlich melodisch gedacht ist und ausschließlich melodisch wirken will, in die Gefahren dieser Richtung, in die bloß sinnliche Klangwirkung der Kantilene, in die mechanische Zusammensetzung der Melodie aus einzelnen Gliedern verfallen ist; und schon jetzt errathen wir zum Voraus, daß unter den Liederkomponisten unserer Periode gerade solche an der nämlichen Schwäche leiden werden, die sich nach italienischen Mustern gebildet haben, wogegen die rein deutschen Meister sich eine gewissenhafte Textauffassung und sinngetreuen Ausdruck der Textempfindung weit mehr angelegen sein lassen. Die obige Zusam-

menstellung von Melodiephrasen enthält zugleich längere melodische Abschnitte, aus denen man sich die vollständigen Melodien leicht ergänzen kann, da letztere durchaus den mitgetheilten Bruchstücken gleichen, und kann daher obige Übersicht zugleich als Sammlung bänkelsängerischer Melodien selbst dienen.

Was wir so eben betrachtet haben, waren die Gefahren, denen das kleine Lied in Folge seiner Form- und Gefühlsbeschränktheit ausgesetzt ist: nämlich handwerksmäßig betrieben zu werden und der Trivialität des Bänkelgesanges zu verfallen. Anderseits aber liegt in der Kleinheit der Strophenform auch das Gegengewicht gegen diese Verflachung und die Überwindung derselben: nämlich der Drang nach Bewegung und Entwickelung, der Drang, sich zu erweitern, zu steigern, sich zu reichern Formen fortzugestalten; dort die Gefahr des Phrasenhaften und Gemeinen, hier das Bedürfniß nach Durchbildung und Veredlung, das Streben zum durchkomponirten Liede, zur dramatisch anklingenden Ballade und Romanze.

In denjenigen nämlich, welche das kleine Lied mit unermüdlicher Wiederholung pflegten, mußte allmälig das Bewußtsein erwachen, daß die einförmige Liedstrophe der wachsenden Empfindung nicht entspreche, daß sie, mit Hartnäckigkeit festgehalten, sich erschöpfen und ausleben werde. Hiermit mußte zugleich das Bedürfniß sich regen, die kleine Form zu größern Dimensionen auszuspannen, den dürftigen Ausdruck zu sprechenderer Wahrheit zu schärfen und zu vertiefen. Auf dieselbe Nothwendigkeit führt auch die historische Betrachtung des Gegenstandes, daß nämlich das kleine Lied zwar für seine Zeit die reifste und entsprechendste Form des lyrischen Gesanges gewesen sei, aber ebenso sehr doch nur ein Produkt der Vergangenheit und in der ganzen Entwickelungslinie der Liedgeschichte nur ein Punkt oder höchstens eine Stufe, über welche daher die rastlose Entwickelung ebenso sicher werde hinausgehen müssen, wie sie einst diese Stufe selbst aus den frühern hervorgetrieben hatte: also auch hier — aus dem Begriffe des organischen Prozesses heraus — das Bedürfniß nach Fortbewegung, nach wachsender Reife und relativer Vollendung. Ja noch mehr! Auch innerhalb der Grenzen der Periode selbst mußte die stets geschäftige Entwickelung sich bethätigen, indem sie das kleine Lied wieder in engern Schritten, d. h. in einzelnen Stationen fortbewegte, eine derselben nach der andern überwand und so den ganzen Standpunkt in eine spätere und höhere Phase aufhob. Sie mußte genau

da beginnen, wo die Vorperiode geschlossen hatte und mußte mit einer Form endigen, welche folgerichtig in die nächste Periode hinüberleitete und für diese die Möglichkeit einer vollkommnern Gestaltung offen ließ.

Diese innere Fortentwickelung des kleinen Strophenliedes innerhalb seiner eignen Grenzen war, äußerlich angesehen, nach zwei Seiten hin möglich: einmal nach innen, in Bezug auf die Melodieführung, und sodann nach außen, in Bezug auf den räumlichen Umfang des Liedes. In ersterer Hinsicht wurde die bloß syllabisch deklamirte Melodie, dieser straffe Fortgang lauter einzelner Töne nach den Wortaccenten, durchbrochen und zu Figuren, mit mehren Noten auf eine Sylbe, ausgeschwungen. In der andern Hinsicht wurde die kurze Melodie, welche man bis dahin auf sämmtliche Textstrophen in eintöniger Wiederkehr gesungen hatte, als ungenügend erkannt und jeder Strophe eine besondere Melodie, je nach ihren Sinn- und Stimmungsverschiedenheiten, gegeben, oder mit andern Worten: das kleine Lied wurde zum ausgeführten Gesangstück durchkomponirt. Von dieser räumlichen Erweiterung sind dann die Ballade und Romanze, die in der Wiedergabe der Textnüancen bis zur dramatischen Lebendigkeit fortgehen, nur noch eine gesteigerte Species. Dasjenige äußere Mittel aber, durch welches diese Erweiterung nach Seiten des Ausdrucks wie des Umfangs in das kleine Lied eindrang, war einerseits die Opernarie und anderseits — indirekt — die gleichzeitige Instrumentalmusik.

Forscht man jedoch nach dem innern Motive für die stufenweise Fortentwickelung des kleinen Liedes innerhalb seiner Grenzen, so findet man dies in dem Umstande begründet, daß auf der vorliegenden Liedstufe noch nicht die innerste Beziehung von Text und Gesang gefunden war, daß dieser Gesang noch nicht die innerlich nothwendige, einzig wahre Weise war, den Text wiederzugeben: daher die verschiedenen Möglichkeiten, wie der Gesang sich zum Texte stellen, wie er sich ihm immer enger anzuschließen, ihn immer treffender wiederzugeben versuchen konnte. Einmal nämlich war dies in rein äußerlicher Weise möglich, indem er die Textworte genau und gewissenhaft bis auf die kleinste Sylbe zu accentuiren trachtete — die deklamatorische oder mechanische Stufe. Oder aber er konnte — umgekehrt — die Worte in das Element des Melodischen überleiten und zu schönem Wohlklange auflösen — die Weise der italienischen Oper, die Stufe des unter dem Einfluß der Arie stehenden Liedes. Oder endlich, der Gesang nahm es inhaltlich ernst mit

dem Texte, indem er nicht bloß die Worte nach ihrer dynamischen Verschiedenheit, sondern in ihrer charakteristischen Bedeutung, in ihrer innern Lebendigkeit und Energie zu erfassen strebte und so auch den einzelnen Bestandtheilen des Textes, d. h. den verschiedenen Strophen eine verschiedene Behandlung gab, also das Gedicht durchkomponirte.

Durch diese verschiedenen Liedstufen nun aber ziehen sich, als beiläufiger Prozeß, zugleich zwei Methoden der Textbehandlung und Melodiebildung hindurch: die accentuirende oder recitirende des deutschen Liedes, und die melodisch freie und klanglich schöne des italienischen Kunstgesanges. Die erstere, die accentuirende, hat ihre Berechtigung darin, daß es Worte sind, deren Sinn und Inhalt gesanglich zum Ausdruck kommen soll, die Melodiosität darin, daß es Gesang sein soll, wozu man die Worte umwandelt. Aber erst die Durchdringung beider Methoden ist das Richtige und ergiebt den vollkommnen, ebenso textentsprechenden wie melodisch edeln Gesang. In der vorliegenden Periode, wo die Musik diesen wahren Gesang nur anstrebt und zum ersten Mal seelisch zu singen versucht, macht jede der beiden Behandlungsweisen sich noch einseitig geltend und offenbart darin unbewußt ihre Schwächen, überall den Ausblick auf die noch zu vollziehende Berichtigung und Vervollkommnung offen lassend. Und zwar beginnt die Entwickelung, weil sie eben eine specifisch deutsche ist und genau an den Schlußpunkt der Vorperiode anknüpft, mit der deutschen Methode des Accentuirens und Syllabirens, während die italienische Melodiosität erst im weitern Verlaufe der Entwickelung mitwirkend hinzutritt. Erst gegen den Schluß hin nähern und verschmelzen sich zum Theil beide Methoden und erzeugen so stellenweise schon den wahrhaft schönen Gesang, der jedoch principiell erst das Produkt der nächstfolgenden und letzten Periode werden sollte.

Es würde nahe liegen, auf Grund dieser doppelten Methodik der Melodiebildung das Lied unseres Zeitraums in die beiden entsprechenden Hälften zerfallen zu lassen: 1. das mechanisch verfertigte, metrisch steife Lied und 2. das seelisch erfundene, melodisch schöne Lied, jenes die erste, größere Hälfte der Periode von 1650 bis gegen 1750 füllend, dieses, das melodiöse, von 1750 bis gegen 1800 reichend. Gegen diese Zweitheilung spricht jedoch die historische Wahrnehmung, daß schon in der erstern Hälfte (bis 1750) sich frühzeitig Spuren ariöser Melodiebehandlung bemerkbar machen, wodurch es also, streng genommen, unmöglich wird, diesen Zeitraum bis zu dem angegebenen Punkte auszudehnen, will man

nicht Ungehöriges hineinziehen. Sodann würden nach der obigen Theilung das ariöse und das durchkomponirte Lied nebst der Ballade und Romanze unter eine Kategorie zusammenfallen, während doch beide sehr wesentlich von einander abweichen. Es wird daher vorzuziehen sein, das Theilungsprincip für den Liedprozeß in dieser Periode von jenen methodischen Fortschritten herzunehmen, die wir so eben im Obigen dargelegt haben und die eine dreifache Stufenfolge in diesem Entwickelungsgange begründen.

1. Das Lied in der Gebundenheit der syllabischen Textdeklamation — das mechanisch verfertigte, mechanisch deklamirte Lied. (1650—1740.)
2. Das Lied unter dem Einfluß der Opernarie — das melodiöse Arien- oder ariöse Lied. (1740—1780.)
3. Das durchkomponirte Lied nebst der Ballade und Romanze. (1780—1800.)

Der nähere Einblick in diese Übersicht führt zu der interessanten Beobachtung, daß die jedesmal folgende dieser drei Stufen kürzer ist, als die vorhergehende, weil die Entwickelung, je weiter hinaus und je näher dem Ziele, immer mehr eilt und drängt und somit jeden einzelnen Standpunkt schneller überwindet. Das Bewußtsein dessen, was man anstrebt, wird immer klarer, die methodischen Kunstgriffe werden immer geläufiger, die künstlerischen Mittel immer vollkommner; das Mangelhafte wird lebhafter empfunden und leichter beseitigt, das Richtige sichrer geahnt und schneller erreicht. Der suchenden und irrenden Erfindung, der Mühe der Arbeit kann jetzt weniger, die Zeit dafür darf kürzer sein: Fortschritt und Entwickelung beschleunigen sich. Wozu früher Jahrhunderte erfordert wurden, das vollbringen jetzt wenige Decennien; und die Anläufe und Irrgänge vieler Vorarbeiter läutern sich in einem oder wenigen heller blickenden Köpfen zu dem richtigen Verfahren, vermittelst dessen sie das Gleiche in kürzerer Zeit vollbringen. Die erste Periode der Musikgeschichte ist, bei ihrem dunkeln, weit zurückliegenden Anfange, die längste; die zweite, die mehrstimmige, umfaßt nur noch etwa vier Jahrhunderte, die dritte, welche uns hier beschäftigt, nur noch eins und ein halbes. Die gleiche Reduktion auf ein immer kürzeres Längenmaß wiederholt sich sodann auch bei den einzelnen Stufen dieser letztern: die erste Stufe ist die längste, indem sie fast 100 Jahre umfaßt, die zweite begreift da-

gegen kaum noch 40 und die letzte sogar nur noch 20 — die thatsächliche Bestätigung für das, was so eben psychologisch begründet wurde: nämlich für die immer zunehmende Beschleunigung des Entwickelungsganges.

Und noch eine andere Wahrnehmung knüpft sich an die hier aufgestellte Partition, auf die schon bei Vorlegung des Gesammtplanes zu unserer Liedgeschichte hingewiesen wurde (I. Bd. Vorwort S. VIII—XV): daß nämlich sowohl die Perioden, wie auch die einzelnen Stufen der Perioden unter einander sich nicht scharf die eine von der andern scheiden lassen, sondern durch vordeutende Ahnungen des Künftigen, wie durch fortwirkende Nachzügler des Alten schwankend in einander überfließen. Unsere vorliegende Periode ist der Zeitraum des wieder einstimmig gewordenen Liedes; aber schon gegen das Ende der mehrstimmigen Periode, ehe noch die Einstimmigkeit als Princip zur Geltung gekommen ist, kündigt sich die im Anzug begriffene Einstimmigkeit in nicht wenigen Vorversuchen an. Und ebenso ragt, umgekehrt, die nächstfolgende, vierte Periode, die des dramatisirenden Empfindungsliedes, schon in unsere jetzige herein, in deren letzter Stufe, der des durchkomponirten Liedes, der Ballade und Romanze, bereits das dramatisch bewegte Empfindungsleben der Zukunft vernehmlich klopft. Man hat kaum nöthig, denselben Nachweis betreffs der einzelnen Stufen unseres Zeitraums zu führen, wenn man sieht, wie früh bereits Spuren von arienmäßiger Liedbehandlung in der ersten, deklamatorischen Stufe auftauchen, und wie anderseits wieder das durchkomponirte Lied sich schon da ankündigt, wo das Lied noch längst nicht aufgehört hat, unter dem Einfluß der „Arie" zu stehen.

---

b. Historische Entwickelung des Liedes.

α. Das mechanisch deklamirte Lied.

Es ist mehr, als der Anfang des einstimmigen Strophenliedes, es ist zugleich der Anfang der zweiten Haupthälfte der Musikentwickelung, der Hälfte des bewußten Empfindungsausdrucks, bei welchem wir hier stehen. Auch für das Lied ist dieser bewußte Empfindungsausdruck gefunden, ja im Liede zuerst und allein kommt dies Princip der Gefühls-

darstellung, der einstimmige Gesang zum Durchbruch, zu praktischer Anwendung. Und zwar war dies ein so innerlich nothwendiger, lange geforderter Schritt, der einstimmige Gesang eine so wohlthuend überraschende und erfreuliche Errungenschaft, daß er nothwendig viele Geister in Bewegung setzen mußte und daher auch gleich jetzt, zu Anfang der Periode, eine ganze Schaar von Liederkomponisten zur Thätigkeit anfeuerte. Jahrhunderte lang hatte man sich in mehrstimmigen Tonsatzoperationen abgemüht, hatte immer nur Stimmen auf einander gehäuft und Harmonien zusammengefügt, aber man hatte keine schlichte Melodie erfunden, kein wirkliches, einstimmiges Lied gesungen. Welch ein Triumph also, als dies endlich gefunden war, und welche Lust, solch einfache Weisen nun mit Begeisterung immer von Neuem anzustimmen! Und eben dies geschieht jetzt mit nicht endenwollender Beharrlichkeit; nur daß die polyphon gewöhnten Meister sich nicht sogleich in den einstimmigen Gesang finden können und ihre Lieder noch zwischen ein- und mehrstimmiger Behandlung schwanken; auch nimmt bei den meisten dieser Tonsetzer die polyphone Kirchenkomposition noch ein höheres Interesse in Anspruch, als der weltliche Liedergesang. Dagegen ist bei Andern das einstimmige Lied eine ausgemachte, sich von selbst verstehende Sache; sie fühlen sich glücklich in dem neuen Lebenselemente der Empfindung, worin die einstimmige Liedmelodie athmet, sie fühlen, daß hiermit erst der wahre Boden, das erwünschte Material für den seelenvollen Gesang gefunden sei. Anderseits freilich wissen sie mit diesem richtigen Material nicht sofort etwas anzufangen, sie haben nicht sogleich den fertigen Ausdruck für die Empfindung, sondern lernen auch diesen erst auf dem stufenweisen Wege der Studien und deklamiren den Text zunächst ganz sylbenmäßig. Dennoch ist dies ein ungeheurer Fortschritt, ein Moment von der bestimmendsten, weitgreifendsten Wichtigkeit: der Text ist als Objekt des Gesanges erkannt, die Dichtung soll musikalisch zum Ausdruck kommen; nur tritt diese Forderung für die Praxis mit der ganzen Fremdheit des Neuen, mit dem ganzen Heer von Schwierigkeiten auf, die jede neue Erscheinung zu begleiten pflegen. In der ersten und zweiten Periode der Liedentwickelung, der kantillirenden und der kontrapunktischen, ließ sich's verschmerzen, daß die Textworte im Gesange vernachlässigt worden waren, da die Musik durch ihre formale Selbstbildung für den Mangel entschädigte: in der ersten Periode hatte sie sich naiv melodisch, in der zweiten polyphon har-

monisch gestalten müssen. Jetzt aber, mit dem Beginn der dritten Periode, wo der Gesang Empfindungssprache werden will und der Text das eigentliche Objekt der Musik wird, muß sie in Behandlung, in vernünftiger Wiedergabe des Textes geradezu von vorn anfangen, tritt ihre völlige Ungeübtheit in dieser Beziehung offen zu Tage. Jetzt rächt sich's, daß die Musiker Jahrhunderte lang, nämlich die ganze mehrstimmige Periode hindurch, Nichts für das Verständniß des Textes gethan hatten, ihm trotz der fleißigsten Arbeit fremd geblieben waren; jetzt wird's offenbar, wie lange man in der Irre gegangen war und wieviel nachzuholen sei.

Aber der Ausgangspunkt, von dem man beginnt, ist ganz der richtige, die Methode, die man einschlägt, vollkommen pädagogisch, von elementarer Grundlage stufenweise aufsteigend: der Gesang schließt sich zuerst eng an die Textworte an, kommt aber in dieser Schule zugleich los von der Fessel, lernt freier, selbständiger sich bewegen und verfügt schließlich mit einer Gewandtheit über die Textworte, daß der nothwendige Anschluß an sie vor allzugroßer Gewandtheit von Neuem außer Acht gelassen wird. Empfindung ist in den ersten Textstudien noch keine; aber allmälig dringt sie ein und beseelt zuletzt die vorher wenig beweglichen Glieder zu vollem, blühendem Leben. Die Anfangsstufe jener frühesten Sprachstudien und Laufübungen des kindlich einstimmigen Liedes — diese ist es, welche wir hier vor uns haben.

Was diese erste Stufe wesentlich charakterisirt, ist das Streben, den Text maßgebend für den Gesang sein zu lassen, den Gesang textgemäß zu gestalten. Auch dies geschieht fürerst nur in der alleräußerlichsten Weise, nämlich quantitativ, indem man ebenso viele Töne singt, als Sylben im Texte vorhanden sind, also jeder Sylbe ihren besondern Ton giebt — die Methode ängstlichen Anpassens und Gleichmachens, die man nicht anders als *mechanisch* nennen kann.

Schon die Entstehung der einstimmigen Lied*melodie* in den Schlußoperationen der Vorperiode war mechanisch vor sich gegangen, indem man dieselbe nicht aus der schöpferischen Empfindung, sondern vermittelst äußerer, methodischer Handgriffe zu bilden gesucht hatte: der Eine, indem er ein kleines Motiv durch mehrmalige Wiederholung zur melodischen Phrase erweiterte, ein Anderer, indem er durch verschiedenseitiges Belauschen und Ausprobiren der Wortdeklamation die melodische Gesangdeklamation zu gewinnen strebte u. s. w. Jetzt, zu Anfang der vorliegenden Periode, ist auch die Behandlung der einstimmigen Liedmelodie

nur erst die mechanische. Man ist auch jetzt noch nicht soweit gediehen, aus den Tiefen des Gefühls heraus eine Melodie mit einem Zuge zu erfinden. Der Gemüthsantheil, der Gefühlshauch, welcher neben der bloßen Richtigkeit des strophischen Bau's und der Textbehandlung die zweite Seite der musikalischen Produktion bildet und der auch jetzt die deklamatorische Starrheit hätte erweichen und beseelen müssen — er fehlt den musikalischen Rhetoren der ersten Stufe noch: Wärme der Empfindung, Schönheit des Gesanges, Natürlichkeit des Ausdrucks bleiben ihnen unbekannt und darum unerreichbar. Dagegen werfen sie sich ausschließlich auf die konstruktive Seite der Komposition, singen auf die Worte nur Töne, verwandeln — wiederum ganz mechanisch — die Sylben- und Wortfolge nur in eine Tonreihe, wobei sie sich auch rhythmisch noch eng an das dichterische Textmetrum anschließen: eine recitirende Texttransposition ist diese erste, so entstehende Gesangmelodie, eine mechanische Deklamationsstudie diese ganze erste Liedstufe.

Was oben von der Strophenform im Allgemeinen bemerkt wurde, gilt recht eigentlich von dieser ersten Stufe des einstimmigen Liedes. Die musikal. Liedstrophe ist die genaue Nachbildung der dichterischen, nämlich die Verbindung und Anordnung mehrer melodischer Phrasen nach Gemäßheit des Textmetrums, so daß deren Länge der Länge der Verszeilen, ihre Kadenzen den Cäsuren und Endreimen der Verszeilen entsprechen; nach der dichterischen Symmetrie der Versstellung und Reimpaarung richtet sich genau auch die musikalische Korrespondenz der melodischen Phrasen; ebenso gehen die Steigungen und Senkungen der melodischen Tonreihen möglichst parallel den Hebungen und Senkungen der Wortmelodie, die musikalischen Ruhepunkte den Einschnitten der dichterischen Verse und Versglieder. Wo ferner die dichterische Wortsprache zusammenhängend und wohllautend dahinfließt, bekommen auch die Tongänge Zusammenhang und Fluß; ist dagegen jene noch ungewandt und zerhackt, so zerfällt auch die Melodie zu lauter geschiedenen Sätzchen und Stückchen. Nicht minder werden die belebten Redefiguren der Verssprache, z. B. Ausrufungen, Fragen u. dgl. (vgl. das unten folgende Lied von Martin Colerus, 1664), auch in der musikalischen Melodik wenigstens angestrebt und wiederholen sich hier, wie alles Übrige, getreulich und gewissenhaft. Endlich bleiben die Intervallschritte auf einen engen Umfang eingezwängt, ja oft klebt der Komponist auf einem Intervall, an einer Tonart fest und kann nicht davon loskommen. Die Repräsentanten dieser

mechanischen Liedkomposition — musikalische Rhetoren, wie wir sie nannten — sind in der That die direkten Nachfolger der ebenfalls nur berechnenden, zusammensetzenden Kontrapunktisten. Der Standpunkt des bloßen Machens, der gefühlsleeren Kombination und Konstruktion, den diese letztern fast den ganzen Zeitraum von vier Jahrhunderten einnahmen, setzt sich konsequent auch in die Anfänge der neuen Periode, in das einstimmige Lied fort, wie er vorher im mehrstimmigen geherrscht hatte. Bezüglich des Empfindungsgehalts aber muß man schon zufrieden sein, wenn die betreffenden Melodien auch nur zu einem Minimum von Ausdruck sich erheben. Im Ganzen sind die sogenannten Melodien steif deklamirte Tongänge, immer von dem ängstlichen Pedantismus, es richtig zu machen, eingeschnürt, Tongänge, die nicht zum Gefühl sprechen, weil sie selbst nicht aus dem Gefühl erwachsen sind und selbst keins enthalten.

Die Harmonie entspricht dieser syllabirenden Melodik. Bloß ein bezifferter Baß zur Singstimme, giebt sie nur die dürftigste Grundlage, die bescheidenste Akkordfüllung zum Gesange und bewegt sich, wie schon erwähnt, vom Grundton zur Dominante und von der Dominante zum Grundton zurück. Wie die Melodie noch nicht den Schmuck kleiner Achtelfiguren, das Wagniß der Läufe u. s. w. kennt, so legt auch die Harmonie auf jeden Ton des Gesanges, wenigstens auf jeden Hauptaccent nur erst einen einfachen Akkord, rückt also nur homophon und schrittweise mit den einzelnen Tönen der Singstimme vorwärts. Eine Gefahr jedoch vermieden hierbei die tüchtig geschulten Meister, eine Gefahr, die dem konstanten Wechsel von Grundton und Quinte überall sehr nahe liegt und selbst auf entwickeltern Stufen nicht immer vermieden worden ist: nämlich die bärentanzmäßige Führung des Grundbasses, die ganz gleichmäßig hinter einander zwischen Grundton und Dominante wechselt, jetzt den Grundton und dann die Dominante, Grundton und Dominante anschlägt. Von dieser Veräußerlichung und Leere der Fundamentalstimme läßt sich damals, wie gesagt, noch Nichts entdecken: im Gegentheil, die satzkundigen Meister führen selbst diese dürftigste und schwerfälligste Stimme durchaus geschickt und in ihrer Weise lebendig. Bezüglich der Bezifferung will C. F. Becker (Hausmus. S. 16. Anm.) die Beobachtung gemacht haben, daß bei weltlichen Liedern der ersten Zeit der Baß unbeziffert sei und nur bei den geistlichen beziffert — eine Unterscheidung, die Heinr. Albert in seinen Liedern noch nicht kennt, denn sein Generalbaß ist bekanntlich bei allen Liedern beziffert. Es scheint danach — falls die Wahrnehmung

sich haltbar erweist —, als habe man vom weltlichen Liede schon damals die richtige Vorstellung gehabt, daß es nämlich leichter und freier behandelt werden müsse, als das geistliche, und daß man darum dem Spieler die Begleitung nicht streng habe vorschreiben dürfen, sie ihn vielmehr, je nach dem Charakter des Gesangstücks, verschieden habe wählen lassen müssen — zwar nicht die Harmonien selbst, die ja nach der Theorie des Satzes feststanden, wohl aber deren homophone oder figurirte Haltung, ihre größere oder geringere Vollstimmigkeit u. s. w. Das ernstere geistliche Lied dagegen wollte man dem Belieben des Spielers nicht aussetzen und zeichnete ihm daher durch Bezifferung des Basses die Begleitung genauer vor.

Der Nationalität nach ist diese erste, deklamatorische Liedstufe rein deutsch: die Melodiebildung kommt gerades Weges vom Originalstamm des ältern deutschen Volksliedes her, hält auf das Strengste die urdeutsche Strophenform fest und strebt — was ja zu allen Zeiten ein Vorzug deutschen Gesanges gewesen ist — nach kräftiger Betonung und vor Allem nach wahrem, sprechendem Ausdruck. Besonders diese Treue gegen den Text ist echt deutsch: und zwar ebensowohl gegen das einzelne Wort und dessen Sylben, wie gegen den dichterischen Empfindungsgehalt, der in den Worten im Ganzen zu Tage tritt. Die außerdeutschen Musikvölker haben immer nur ein Element der Musik, die Melodie, den Rhythmus u. s. w., allein in den Vordergrund gestellt und sind dem eigentlichen Kern des Gesanges, nämlich der Wahrheit der Textwiedergabe aus dem Wege gegangen, daher sie denn auch für Textverständniß und Textausdruck in der Entwickelung der Gesangmusik ohne bestimmenden Einfluß geblieben sind. Dem deutschen Ernste dagegen ist es Bedürfniß, sich zuerst an die Textworte, als das wesentlichste Objekt des Gesanges, zu halten und ihn, ungeschreckt von Schwierigkeiten, in die Tiefe zu verfolgen. In diesem Drange nahmen es schon die deutschen Kontrapunktisten auf's Gründlichste mit den Operationen des Tonsatzes und schälten endlich nach rastlosen Bemühungen aus der Polyphonie die einstimmige Gesangmelodie heraus. Mit demselben Ernst erfassen unsere Meister jetzt den Text und dessen Sinn, die Dichtung und ihren Empfindungsgehalt und bemühen sich auf's Eifrigste, diesen und Anfangs diesen allein zum Ausdruck zu bringen.

Innerhalb Deutschlands aber ist es wiederum der Norden, wohin wir uns mit der Entwickelung versetzt sehen — derselbe Norden, der

schon den Quell der Einstimmigkeit aus dem harten Gestein der Polyphonie geschlagen hatte. An denselben nördlichen Küstenstrichen, wo durch Heinr. Albert diese erfolgreiche Entdeckung gemacht worden war, siedelten sich auch die kleinern Nachfolger an und führten den vom Meister angeschlagenen Ton in seinem Sinn weiter. Heinr. Albert weist uns an die äußersten Ostgrenzen des Nordens, nämlich nach Königsberg; seine ersten Schüler und Vertreter finden wir in den westlichen Marken, nämlich in Hamburg und seiner Umgebung. Hier sammelt sich das Kontingent der frühesten Bearbeiter und Verbreiter der neuen Gesangweise, hier, wo die Wohlhabenheit und der Lebensgenuß der blühenden Handelsstadt mit dem zufälligen Auftauchen glücklicher Talente zusammenfiel, um eine solche Pflege des Liedes — gleichzeitig mit den dortigen Opernbestrebungen — herbeizuführen. Aber neben dieser Hamburger Schule steht noch ein zweiter und zwar mitteldeutscher Kreis von Komponisten, meist Thüringer und Sachsen von Geburt und Aufenthalt, in den Provinzialstädten dieser Landschaften ansässig und thätig. Diese Männer halten die Entwickelung des Liedes in den Gauen des Vaterlandes fest, wo sie sich ehedem bei ihrem Rückzuge aus dem deutschen Süden zuerst niedergelassen hatte und wo wir sie besonders in der kontrapunktischen Periode sich hatten ausbreiten sehen. Noch Erben dieser fruchtbaren und ruhmreichen Vergangenheit und Landsleute eines großen Theils ihrer fleißigen Vorgänger, legen sie wieder einmal Zeugniß ab für die kulturhistorische Wahrheit, daß auch die landschaftliche Naturumgebung nicht gleichgültig sei für künstlerische Produktivität. An diesen dunkeln, aber unlängbaren Natureinflüssen scheint diese mitteldeutsche Künstlergruppe sich genährt zu haben, während die Hamburger Schule von den socialen Anregungen der Großstadt, ohne Beihülfe landschaftlicher Reize, getragen worden sein mag.

Wenn die Oper in Deutschland zu Anfang unserer Periode bereits eine Menge buntgemischter, glänzender Singespiele und Ballete für die größern Stadttheater und Hofbühnen zu Tage förderte — nachdem Opitz' „Dafne“ mit Musik von Heinrich Schütz schon 1627, bekanntlich die erste deutsche Oper überhaupt, und desselben Komponisten „Orpheo und Euridice“ 1638 an's Licht getreten waren —, so war Hamburg für diese scenisch-musikalischen Ergötzungen der eigentliche Mittelpunkt und für die betreffenden Geister ein bevorzugter Sammelplatz. Denn dorthin vornehmlich strömten Dichter und Komponisten, dort schossen unzählige

Operntexte aus dem Boden, und die genialsten Meister der Zeit wetteiferten, sie mit Musik auszustatten. Reiche und kunstsinnige Bürger verwalteten das junge Bühneninstitut (eröffnet 1678), ein bemitteltes und genußsüchtiges Publikum spendete den Darstellungen Beifall und ein leichtfertiges Sängerpersonal überließ sich zügellos den hergebrachten Tollheiten und Abenteuern des Schauspielerlebens. Musikalisch betrachtet aber, war die damalige deutsche Oper, auch die Hamburger, noch rein deutsch, ausschließlich unter deutschen Einflüssen aufgewachsen und auch die betreffenden Komponisten, wie Theile, Frank, Förtsch u. A., waren durch und durch deutsche Musiker, nicht in Italien oder Paris gebildet.

Neben diesem genialen und glänzenden Treiben an der Oper stehen nun freilich unsere Hamburger Liedersänger wie ehrbare Pedanten und Philister, wie unbeholfene A-B-C-Schützen der Musik, die sich mit den ersten Buchstabirübungen des Gesanges abmühen und statt eines seelenvollen Liedes nothdürftig zusammengereihete Tongänge herausstottern — abermals die Weise der Deutschen, die, selbst auf die Gefahr hin trocken und dürftig zu erscheinen, sich's gründlich sauer werden lassen und wo möglich immer wieder von vorn anfangen. Die mehrstimmige Periode hatte mit der großen That Heinr. Albert's geschlossen, nämlich mit der bewußten Hinstellung der einstimmigen Liedmelodie, als neuen und allein wahren Principes des lyrischen Einzelgesanges. Diese Errungenschaft mußte vor Allem in ihrem Bestande formell sichergestellt, zu praktischer Nutzanwendung ausgebreitet werden — und dies ist der erste Schritt, den die neue Periode thut, dies der Faden, den die Entwickelung aus der vorigen Periode in die neue herüberspinnt. Genau am Schlußpunkte der Vorperiode knüpft die jetzige ihre Thätigkeit an: was H. Albert geschaffen hatte, wird von seinen nächsten Schülern und Nachfolgern festgehalten und ausgebeutet: kleine einstimmige Strophenmelodien mit beziffertem Baß bilden diese erste Liedstufe.

Daß die wiedergefundene Grundgestalt des Liedes — auch für dessen künstlerische Gestaltung der Ausgangspunkt — in ihrer vollen Bedeutung erkannt und bis zu spielender Meisterschaft eingeübt werde, dafür sorgte der schaffende Kunstgeist durch eine Anzahl Komponisten, die, als unmittelbare Abkömmlinge des Erfinders, das einstimmige Lied ausschließlich und massenweise kultivirten: keine genialen Köpfe, sondern nur praktische, satzkundige Musiker, die sich lediglich auf die formale Seite der Sache

warfen, auf die es jetzt allein ankam, ohne das Lied schon nach Seiten des Gefühls zu vertiefen. Und was sie zu Stande brachten, waren reine Übungsstücke im Dienste der kleinen Strophenform, die auf selbständigen Kunstwerth keinen Anspruch machten, vielmehr schon durch die Art ihres Auftretens, durch die umgebenden Umstände sich als zweckdienliche Handlangerarbeit zu erkennen gaben.

Daß wir in den hierher gehörigen Liedern Originalkompositionen vor uns haben, bezeugen die Herausgeber selbst durch die Versicherung auf dem Titel: „mit neuen Gesang-Weisen zu singen und zu spielen gesezzet“ oder: „mit gantz neuen und anmuhtigen Weisen hiebevor außgezieret und hervorgegeben“. Dennoch sind diese Lieder nicht in dem Sinn und nicht so weit original, daß sie immer nur aus der freien Entschließung und Schaffenslust der Komponisten hervorgegangen und als selbständige Werke für sich veröffentlicht worden wären: im Gegentheil, oftmals sind sie auf Bestellung, nach bestimmten Wünschen und Rathschlägen der Dichter gefertigt worden und erscheinen in der Begleitung anderer, meist dichterischer Werke. Die Komponisten haben also hier nicht immer frei gewählte Texte behandelt, nicht den Antrieb zum Schaffen aus sich selbst genommen, noch ihre Produkte in selbständigen Heften herausgegeben, wie die Musiker heutzutage pflegen; vielmehr ließen sie sich meist nur auf fremde Aufforderung zur Komposition bereit finden, und was sie komponirten, waren vorgeschriebene Texte. Vornehmlich war es der Holstein'sche Pástor Johann Rist, der eine Anzahl Musiker in Hamburg und dessen Umgegend für seine moralischen und lehrhaften Dichtungen in Kontribution setzte: er erst löste diesen sonst stummen Geistern die Zunge, um das dürre Gestein seiner Reimereien mit den Strohblumen ihrer „Melodeyen“ zu schmücken. Die Kirchen und Kapellen Hamburgs und einiger Nachbarstädte stellten ihm dies willfährige Kontingent, jedoch reihete er sich auch selbst als Geistesverwandter dieser Kohorte mit einzelnen Originalmelodien ein — eine Schaar meist geistlicher Liederdichter und Komponisten in vorherrschend kirchlichen Ämtern.

Johann Rist (1607—1667) ist nicht als schöpferischer Musiker, wohl aber als musikalischer Mäcen und Schutzpatron für unser Lied von Bedeutung geworden. Von Geburt ein Holsteiner und seinem Berufe nach Geistlicher (Anfangs Pastor in Wedel, später mecklenburgischer Kirchenrath), dilettirte er aus Neigung in die Dichtkunst und Musik hinein und warf sich, trotz seiner widersprechenden Verstandesnatur, sogar

zum Gründer des „Schwanenordens an der Elbe" auf. Die christliche Dogmatik und Moral in Verse zu schmieden und für die Frömmigkeit praktisch zu machen, war seine Lebensaufgabe; seine zahlreichen Gedichtsammlungen, mit mehr als 600 einzelnen Gedichten, unter immer wechselnden Titeln: „Himlische Lieder", „Sabbahtische Seelenlust", „Frommer und Gottseliger Christen alltägliche Haußmusik", „Musikalische Fest-Andachten", „Musikalische Katechismus-Andachten", „Musikalische Kreuz- Trost- Lob- und Dank-Schuhle", „Musikalisches Seelenparadies", „Hochheilige Passions-Andachten" haben sämmtlich eine religiöse Tendenz. Ein überraschender Sprung in's dramatische Gebiet sind die beiden allegorischen Schauspiele auf Anlaß des 30jährigen Krieges: „Das Friede-wünschende Teutschland" (Hamburg, 1647) und „Das Friedejauchtzende Teutschland" (Nürnberg, 1653). Endlich „Des Edlen Dafnis auß Cimbrien besungene Florabella" .... (Hamburg, 1650, 50 Lieder enthaltend, 2te Auflage, Hamburg, 1677, 72 Lieder umfassend) und: „Neuer Teutscher Parnaß" (Copenhagen, 1668) sind eine gezierte Liebeslyrik, ganz in der Toilette des Zeitalters. Für diese sämmtlichen Gedichtsammlungen hat nun der Verfasser auch Melodien besorgt, indem er theils eigne verfertigte, wie zur „Florabella", zum „Neuen Teutschen Parnaß" und zum „Friede-wünschenden Teutschland", theils seine frommen Verse bekannten Kirchenmelodien unterlegte, theils bei namhaften Komponisten neue Melodien bestellte. Und dieser letztern sind nicht bloß die meisten, sondern sie bilden geradezu das alleinige Lieder-Repertoire des Hamburger Komponistenkreises. Von Rist's religiösen Melodien haben sich die besten in den Liederschatz unserer evangelischen Gesangbücher eingebürgert, z. B. „O Ewigkeit, du Donnerwort", „Ermuntre dich, mein schwacher Geist", Jesu, meines Lebens-Leben", „Werde munter, mein Gemüthe" — einfache Strophenlieder von einer gewissen Demuth des Ausdrucks, die überhaupt einen stehenden Zug in den Choralmelodien jener schwergeprüften Zeit bildet, z. B. „Wer nur den lieben Gott läßt walten" von Georg Neumark (1657), „Jesus, meine Zuversicht" von Joh. Crüger (1658), „Liebster Jesu, wir sind hier" von Rud. Ahle (1664) u. a. Dagegen legen die eigentlichen Liedmelodien kein besonders günstiges Zeugniß für die Begabung und Gewandtheit ihres Erfinders ab. Die Tongänge — denn Melodien sind es kaum — haben noch keinen einheitlichen Zug, sind noch nicht als ein Ganzes koncipirt, sondern mühsam und bruchstückweise zusammengeleimt; sie holpern steif, Sylbe

vor Sylbe, am Holzgeländer der Verse dahin, nirgends einen fröhlichen Trieb von Lebenskraft, nirgends einen kräftigen Aufschwung von Gefühl verrathend, ja starke rhythmische Verstöße lassen Fluß und Wohllaut sogar noch in weiter Ferne erscheinen. Die Anfangstakte, in ausdrucksvollen Intervallen, nehmen zuweilen einen glücklichen Anlauf, der fast an das Volkslied anklingt, z. B. „Florabella“ Nr. 1, Nr. 2, Nr. 51 und das „Herbstlied“: Becker's Hausmusik, Beilage Nr. 14; die kurzen Beispiele folgen hier in Notation.

Joh. Rist: „Florabella“. 1677. Nr. 1.

Cantus.



Ebendas. Nr. 2.



Ebendas. Nr. 51.



Ebendas.



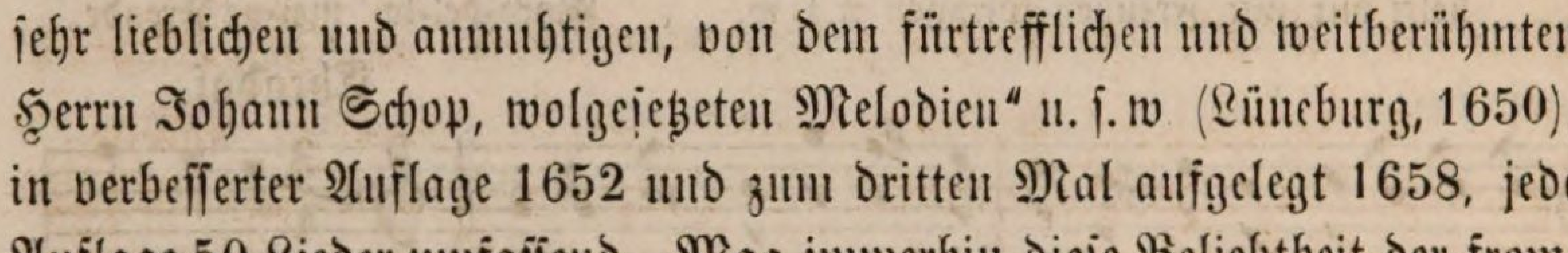


Aber nur zu bald knickt die Erfindung zusammen und schleppt sich das übrige Lied hindurch in lahmen Intervallen dahin, ohne einen Hauch von Empfindung, fast als ob Mumien sängen. Hauptsächlich an Rist's Liedern wird man inne, daß die Entwickelung erst am Anfange steht: denn in der That sind seine Melodien noch um Nichts besser, als die des alten Johann Stobäus, eines Zeitgenossen Heinr. Albert's (1580—1646). Auch dessen Lieder waren, eben weil es ihnen an aller Wärme des Gefühls und an Sinn für schöne Kantilene mangelte — dem Einzigen, was die stereotype Liedstrophe einigermaßen hätte beseelen und anziehend machen können — nur erst dürre Sylbenrecitation, wahre Knochengerippe von Gesang, wie das oben mitgetheilte „Hochzeitlied“ gezeigt hat. (Siehe S. 70.)

Denselben Standpunkt nehmen im Wesentlichen auch Rist's Lieder ein, wie dies die gegebenen Proben, auch das früher mitgetheilte Lied: „Edle Hütten“, bestätigen. (Siehe S. 71.) Wer die Originale selbst einsehen kann, vergleiche als für Rist's Kompositionsweise besonders charakteristisch noch die Lieder: „Florabella“ Nr. 34 und Nr. 38.

Besser als der Kommandirende selbst, waren seine musikalischen Hülfstruppen. Johann Schop oder Schope, Violinist in Hamburg zwischen 1640 und 1660, ist mit selbständigen Schöpfungen wenig hervorgetreten. Die einzigen dieser Art sind: „XXX deutsche Koncerte von einer, zwey, drey, vier und acht Stimmen“. (Erster Theil. Hamburg, 1644.) und „Erster Theil der Musik-Andachten a voce sola e Continuo“. (Rostock, 1666.) Um so williger lehnte sich seine schmiegsame Muse an zeitbeliebte Dichtungen an, z. B. Grummer's „Des Daphnis aus Cimbrien Galathee“ (Lüneburg, 1642), in deren 35 Melodien sich Schop, Pape und einige Ungenannte getheilt haben; sodann Rist's „Frommer und Gottseliger Christen alltägliche Haußmusik“ (Lüneburg, 1654), von deren 70 Liedern unser Schop 48 mit Melodien versehen hat, während die übrigen 22 von Michael Jakobi herrühren; endlich Schop's musikalisches Hauptwerk, nämlich Rist's „Himlische Lieder mit sehr lieblichen und anmuhtigen, von dem fürtrefflichen und weitberühmten Herrn Johann Schop, wolgesetzeten Melodien“ u. s. w (Lüneburg, 1650), in verbesserter Auflage 1652 und zum dritten Mal aufgelegt 1658, jede Auflage 50 Lieder umfassend. Mag immerhin diese Beliebtheit der frommen Liedersammlung zunächst ein Verdienst der Rist'schen Dichtung sein, sicherlich haben Schop's Melodien auch ihr Theil dazu beigetragen, denn sie sind in der That besser, als Rist's poesieloses Reimgeklapper. In ihnen regt sich bereits etwas von dem, was den Rist'schen Gesängen noch vollständig fehlt: einheitlicher Melodienzug und ein erster Anhauch von Beseelung und Empfindung. Folgendes Beispiel wird diesen Fortschritt unschwer erkennen lassen.

Joh. Schop. Aus Grummer's „Galathee“. 1642.





Hier ist in der That nicht allein richtiger Wortvortrag, sondern schon weicher, edler Melodienfluß, der sowohl die Gedankenglieder des Textes gehörig sondert, wie er sie anderseits, mit Vermeidung falscher Ruhepunkte, zu stetigem Fortgang verbindet — und das ist für jene Anfangsstufe außerordentlich viel.

Ebenso rühmlich zeugt ein zweites Beispiel für Schop's Liedkomposition, wenn es gleich der oberflächlichen Betrachtung zerhackt und wenig fließend erscheinen mag.

Joh. Schop. Aus Schwieger's „Geharnischter Venus". 1660.



Wer hörte aus diesem Liede nicht die gedämpfte Resignation der Abschiedsstimmung? Wie malt sich in der chromatischen Steigung gegen den Schluß der zitternde Dank, der vor Rührung sich gewaltsam zu Worten zwingen muß! Und wie wehmüthig und doch gefaßt klingt der Glückwunsch am Ende, womit der Scheidende zum letzten Mal seinen Wohlthätern die Hand drückt! Fürwahr, hier ist nicht bloß dichterisches Verständniß, musikalische Gliederung nach den Gedankencäsuren der Textworte: nein, hier ist schon Malerei der lyrischen Situation, annähernder Ausdruck der Einzelgefühle, soweit er auf dem Standpunkt trockner Textdeklamation möglich war.

Schwächer an Produktivität und ärmer an Werken erscheint Heinrich Pape, Organist zu Altona um 1640 und Rist's Schwager (vgl. den „Vorbericht" zum „Neuen Teutschen Parnaß", Copenhagen, 1668). Von ihm kennt die Liedliteratur keine selbständigen Arbeiten, sondern nur einige Beiträge zu größern Gedichtsammlungen mit Musik, nämlich zu Grummer's „Galathee" (Hamburg, 1642), zu der auch Joh. Schop beigesteuert hatte, und zu Rist's „Neuer himlischer Lieder sonderbahres Buch" u. s. w. (Lüneburg, 1651). Die Melodien zu den 50 Liedern dieses letztern Werkes sind von Andr. Hammerschmied, von Mich. Jakobi, Joh. Kortkamp, P. Meier, H. Scheidemann, J. Schultz, S. G. Stade und einige auch von unserm Pape. Jedoch stehen Pape's Melodien hinter denen von Schop merklich zurück und nähern sich wieder der steif deklamatorischen Weise Rist's, weshalb denn auch kein Musikhistoriker beispielshalber Liedproben von Pape mitgetheilt hat.

Ähnlich steht es mit Thomas Selle oder Sell aus Zwickau, um 1650 Kantor in Hamburg und vorherrschend geistlicher Komponist, in welcher Eigenschaft wir ihn jedoch hier nicht zu berücksichtigen haben, z. B. in den „Concentus trivocales" (Hamburg, 1651) und in der „Motetta a sex vocum cum et sine Basso continuo" (Hamburg, 1655). Ebensowenig kümmert uns hier ein älteres Werk des Meisters, obgleich es lyrischen Inhalts ist: „Deliciae Pastorum Arcadiae, h. e. Arkadische Hirtenfreud, darin zehn neue weltliche mit lustigen, amorensischen Textlein gezierte Pastorellen begriffen, a III voc. nach jtziger Invention componirt und in Druck gefertiget von Thoma Sellio, Cervicco-Saxone" (Hamburg, 1624). Dagegen hat Selle die Melodien zu zwei Rist'schen Gedichtsammlungen geliefert, nämlich zur „Sabbahtischen Seelenlust" (Lüneburg, 1651), worin die „Melodeyen" als „gantz Neue, vom Herren Thoma Sellio, bei der hochlöblichen Statt Hamburg bestaltem cantore, wolgesetzete" bezeichnet werden, und sodann zu den „Neuen Musikalischen Fest-Andachten", auf deren Titel von den Melodien dasselbe gesagt und der Komponist als „treu fleißigster Cantor" gerühmt wird; die erstere Sammlung enthält 58, die zweite 52 Lieder mit Melodien. Nun ist es allerdings nicht zu verachten, wenn Jemand über 100 Liedmelodien und noch dazu auf Texte erfindet, die er sich nicht selbst gewählt hat, wie Selle hier gethan. Aber auffallen muß es, daß auch sie in der musikhistorischen Literatur nirgends hervorgehoben, noch Proben davon vorgelegt werden — ohne Zweifel, weil auch Selle kein besonders glück-

licher Melodiker war; wenigstens mit Heinr. Albert, Joh. Schop, Ad. Krieger u. ähnl. kann er durchaus nicht auf gleiche Linie gestellt werden, sonst hätte die unpartheiische Geschichte seiner und seiner Liedmelodien nicht vergessen.

Auch Michael Jakobi, zwischen 1550 und 1560 Kantor in Lüneburg, ist, mit einziger Ausnahme der „Timor Domini, variis tum vocibus tum instrumentis musicis proposita“ (Hamburg, 1663) ein unselbständiger, aber dabei ein um so fleißigerer Komponist und unter Rist's musikalischen Satelliten der eifrigste und aufopferndste: denn seine ganze Thätigkeit hat er Rist'schen Dichtungen gewidmet und bei fünf derselben mit weit über 100 Melodien Pathendienste gethan, bei einigen allerdings in Gemeinschaft mit andern Komponisten. Diese Sammlungen sind: „Neuer himlischer Lieder sonderbahres Buch“ (Lüneburg, 1651), „Frommer und Gottseliger Christen alltägliche Haußmusik“ (Lüneburg, 1654), „Neue Musikalische Katechismus-Andachten“ (Lüneburg, 1656), „Neue Musikalische Kreuz- Trost- Lob- und Dank-Schuhle“ (Lüneburg, 1659); und außerdem hat Jakobi auch noch zu Rist's „Friede-jauchtzendem Teutschland“ (Nürnberg, 1653) 15 neue, meist vollstimmige Gesänge gesetzt — in der That, eine Achtung gebietende Thätigkeit, dennoch aber, wie die von Pape, Selle und andern Helfershelfern, unbedeutend und für die Nachwelt spurlos vorübergegangen.

Das nämliche Urtheil wird man über Christian Flor, Organisten an der St. Lambertskirche in Lüneburg, fällen dürfen, der einen Theil der 144 Melodien zu Rist's „Neuem musikalischen Seelenparadies“ gesetzt hat — von Rist selbst als „künstlich, lieblich und andächtig gesetzete Melodien“ bezeichnet. Und zwar umfaßt das Werk 2 Theile, der erste hervorragende Sprüche des Alten Testaments, der andere ebensolche des Neuen enthaltend, jener aus 82, dieser aus 62 Liedern bestehend. (Lüneburg, 1660. 1662.) Auch hier also — falls man nach der Anzahl der Melodien urtheilen darf — viel Hingebung, viel Arbeitsfleiß und gewiß auch schulgerechte Tüchtigkeit der Arbeit; und dennoch — gleichfalls verschollen und vergessen!

Dieser Schaar der fast Vergessenen schließt sich als letzter des Hamburger Kreises Martin Colerus an, geb. um 1620 zu Danzig, gest. zu Hamburg 1703 oder 1704, Anfangs „Musicus und Komponist“ zu Hamburg, „wie auch des hochlöbl. Schwanenordens Mitglied, genannt Musophilus“, später „hochfürstlich Brunschwigischer Kapell-Meister zu

Wolfenbüttel". Ohne Wichtigkeit für uns sind von seinen Arbeiten die „Sulamitische Seelen-Harmonie, das ist einstimmiger Freudenhall etlicher geistlicher Psalmen" (Hamburg, 1662) und „Die hochzeitliche Ehrenfackel dem Herrn von Hardenberg zu Zell angezündet und überschickt" (Hamburg, 1661), eine bloße Gelegenheits- und Freundschaftskomposition. Näher tritt uns der Komponist in der „Geharnischten Venus" von Filidor dem Dorfferer — bekanntlich pseudonym für Jakob Schwieger — (Hamburg, 1660) und in Rist's „Neuen hochheiligen Passions-Andachten" u. s. w. (Hamburg, 1664). Seine Mitwirkung bei erstgenanntem Werke ist zwar nicht außer allem Zweifel, weil der volle Name des Komponisten keinem Liede beigefügt steht. Höchst wahrscheinlich aber deutet — wie auch C. F. Becker in seiner „Hausmusik" (S. 16) richtig vermuthet — das M. C., welches sich einigen Gesängen übergeschrieben findet, auf keinen Andern, als auf unsern Martin Colerus. Zu dem Rist'schen Werke hat er sämmtliche 43 „Sangweisen", und zwar, nach Rist's Versicherung, „sehr anmuttige und bewegliche" Sangweisen geliefert, mit denen die „Lehr- und Trostreichen Lieder außgezieret" sind. Folgende Melodie von Colerus, aus Schwieger's „Geharnischter Venus" (1660) theilt Becker in seiner „Hausmusik" S. 97 mit; etwas Eigenthümliches oder besonders Erfreuliches hat sie jedoch nicht.



Ich möchte sagen: der Komponist ist besser als sein Lied, er würde auf einer reifern Stufe mehr aus dem Texte gemacht haben: denn man hört es dem Ganzen an, daß er ein richtiges Gefühl für den verschiedenen

Sinn der Verse gehabt hat: für die Frage zu Anfang und die darauf folgende verneinende Antwort, ebenso für die weitere Entgegensetzung, daß Amor längst bei ihm eingezogen, aber nie wieder fortgeflogen sei; auch die leichte Tändelei, das luftig und flüchtig Vorübergehende eines bloßen Phantasiespiels war der Komponist bestrebt wiederzugeben. Aber es ist immer nur die kleine Strophenform, mit der er operirt: an sie bleibt er gebunden, an dieser Enge, an dieser Starrheit der Dominantenbewegung scheitert sein Gefühl und Streben — und so ist aus dem Liede doch nur ein kleines, leichtes Deklamationsstück geworden, das seine Melodie, allzu textgetreu, in lauter einzelne Glieder zerlegt.

Aus der ganzen Gruppe der Hamburger ragt nur Johann Schop als etwas bedeutender hervor. Alle Übrigen verschwinden im Halbdunkel der Gewöhnlichkeit und sind nur erst Elementarschüler des einstimmigen Liedsatzes. Mag Rist seine Schützlinge, diese „Musici und Komponisten", diese „Kantoren" und „Organisten", immerhin als „wolbestalt", „fürtrefflich", „weitberühmt" und wie sonst preisen, mag er ihre Melodien als „neu", „künstlich", „beweglich", „lieblich", „anmuhtig" u. s. w. rühmen — dennoch kommen sie, etwa mit der einzigen erwähnten Ausnahme, über steifes Sylbengestolper und trockne Textdeklamation nicht hinaus — getreue Repräsentanten der mechanisch deklamatorischen Liedstufe.

Die Neigung, religiöse Lieder zu schreiben, die damals weit über den Hamburger Kreis hinausging, erklärt sich dichterisch aus dem natürlichen Bedürfniß des Herzens, in Zeiten des Elends, wie damals des 30jährigen Krieges, in der Frömmigkeit und im Gebet zu Gott Trost und Kraft zu suchen. Für die Musik dagegen wird man dies ethische Motiv kaum geltend machen dürfen, vielmehr das methodische Unvermögen der Musik, ihre Erfindungsarmuth und Unselbständigkeit als Ursache anzunehmen haben. Das religiöse Lied, dessen Ernst keinerlei Formenspiel und Künstelei im Versbau zuläßt, hielt die strophische Liedform in ganzer Strenge und Einfachheit fest und forderte dieselbe auch vom Gesange; und ebenso kam das Quantum von Empfindung und Innigkeit, welche jedes fromme Gedicht haben muß, der musikalischen Empfindung schon auf halbem Wege entgegen. In beiderlei Hinsicht ersparte die religiöse Dichtung den Komponisten jegliche Verlegenheit und Anstrengung, bot sich ihnen als die leichteste und bequemste dar; und die Komponisten selbst mußten sich begreiflicherweise veranlaßt finden, sich gerade auf diese zeitgemäße und formal anziehende Gesanggattung zu werfen.

Das ist denn auch, ganz abgesehen von den Hamburgern, damals in reichem Maße geschehen. Eine große Anzahl von Komponisten unterzog sich dieser Aufgabe und nahmen dieselben zu den betreffenden Dichtungen, Predigten u. s. w. die nämliche Stellung ein, wie auf Seiten der Hamburger die Musiker Pape, Schop, Selle, Jakobi u. s. w. zu Rist's frommen Reimereien. Solch eine Transposition unternahm z. B. Friedrich Spee mit seiner „Trutz-Nachtigal" (Cöln, 1649), von deren 51 Liedern er 24 mit Melodien versehen hat. Dasselbe that Joh. Heermann mit seinen „Sonntags- und Fest-Evangelien" (Breslau, 1650), das Nämliche die Herzogin Sophie Elisabeth von Braunschweig mit Glasenapp's „Evangelischem Weinberg" (Wolfenbüttel, 1651). J. E. Kindermann, Organist bei St. Ägidien in Nürnberg, stattete die Schlußreime von Dilherr's Predigten mit Gesangmelodien aus, indem er sie dreistimmig, für zwei Diskantstimmen und einen Baß nebst Bezifferung für ein Positiv, Regal, Spinet, Clavicymbel u. dgl. setzte. (3 Theile. Nürnberg, 1652.) Georg Joseph versah Scheffler's „Heilige Seelen-Lust" mit Melodien. (Breslau, 1657. 2te vermehrte Auflage, 305 Lieder enthaltend, ebendas. 1668.) Joh. Crüger und Chr. Peter übten den gleichen Liebesdienst an Joh. Francke's „Geistlichem Sion" aus (Guben, 1674) und zu Joachim Neander's, Elmenhorst's, Paul Gerhard's Dichtungen und Predigten schrieben, bis in die achtziger Jahre des 17ten Jahrhunderts hinein, Neander selbst, J. W. Francke, Joh. Georg Ebeling u. A. die erforderlichen Singweisen.

Aber auch selbständige religiöse Gesänge waren damals an der Tagesordnung und zwar unter dem Namen „Geistliche Arien"; doch trifft sie im Wesentlichen das ausgesprochene Urtheil. Solche „geistliche Arien" besitzen wir vornehmlich von J. R. Ahle in Heften von je „Zehen" (10), deren er im Ganzen fünf veröffentlicht hat; der vollständige Titel lautet: „Fünf Zehen Geistlicher Arien für 1—4 Singstimmen samt beygefügten Ritornellen". (Mühlhausen, 1660—1669.) Sodann giebt es „Geistliche Arien" von W. C. Briegel, Chr. Peter u. A. Derselben Gattung gehören, wenn auch unter andern Titel, noch folgende Gesangwerke an: J. Fischer's „Himmlische Seelenlust in 12 deutschen Arien und 6 deutschen Madrigalen a voce sola con stromenti bestehend" (Nürnberg, 1686), J. D. Meier's „Geistliche Seelen-Freud', oder Davidische Hauß-Capell" (Ulm, 1692), B. Kunstmann's „Neue Weyhnacht-Arien" u. s. w. (Schweidnitz, 1700) und viele andere.

So zahlreich jedoch auch diese religiösen Liedmelodien fließen, so werthlos sind sie in künstlerischer Beziehung. Die Musik steht hier noch ganz im Dienst der Kirche, trägt der ehrwürdigen Herrin bloß die Schleppe nach. Nur wenn die Singweisen ebenso ursprünglich, ebenso gehaltvoll wären, wie die frommen Texte meistens, hätten sie Anspruch auf musikalische Beachtung; nun aber sind es bloße Illustrationen und Begleitschreiben zu den frommen Versen, ohne eine Spur von Fortschritt, ohne Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, wie das weltliche Lied sie hat: dies allein bewahrt sich die volle Freiheit der Produktion und repräsentirt den Fortschritt der Entwickelung.

Und zwar vollziehen diese jetzt eine Anzahl Männer, welche als zweite selbständige Gruppe neben dem Hamburger Kreise und isolirt von diesem auftreten, nicht mehr unter dem musikalischen Krummstabe Rist's oder sonst eines Kunstdiktators: diese zweite Gruppe ist die mitteldeutsche. Das sind Musiker von vorwiegend weltlicher Richtung, im Gegensatz zu den meist religiösen Norddeutschen; ihre Melodik macht sich schon theilweise los von der syllabirenden Wortrecitation und wagt einen freiern Flug; ja ihre Melodik im Ganzen erwächst nicht mehr ausschließlich aus dem metrischen Sylbenrhythmus, sondern schon aus dem flüssigern Elemente der Empfindung, in welchem die metrische Richtigkeit wie etwas Selbstverständliches einbegriffen ist. Ferner tritt das Lied dieses neuen Kreises selbständig auf, schließt sich nicht mehr bloß einer Tendenzdichtung als schmückende Beigabe an, verliert sich nicht wieder in der Fluth einer frommen Textmasse, sondern giebt sich häufig schon als eignes Werk und legt sich daher auch den selbständigen Gattungs- und Ehrennamen „Arie“ bei, während es im Hamburger Kreise bloß „Melodeyen“, „Sangweisen“ zu den Dichtungen gegeben hatte.

Nun ist dieser mitteldeutsche Kreis allerdings nicht so eng geschlossen, wie der Hamburger es war, d. h. die betreffenden Komponisten schaaren sich nicht um einen persönlichen oder örtlichen Mittelpunkt, verfolgen nicht praktische Zwecke, beobachten noch keine gleiche, scharf ausgeprägte Methode: vielmehr treten sie nur vereinzelt, jeder für sich, hier und da zerstreut in den Städten Thüringens und Sachsens auf; und auch in den Gattungen und Stoffen, welche sie behandeln, herrscht eine merkliche Verschiedenheit. Dennoch sind sie durch den gemeinsamen Charakter der Weltlichkeit und durch die freiere Melodik ihrer Lieder, zum Theil auch durch ihre landschaftliche Herkunft, zu einer ideellen Einheit verbunden

und treten ergänzend neben die religiöse Einseitigkeit des Hamburger Kreises.

Die untergeordneten Geister der Gruppe übergehen wir, wie überall: jene zwar strebsamen und wohlmeinenden, im Grunde aber unfähigen Musiker, die, von dem süßen Kitzel der Autorschaft verlockt, mit einer oder einigen gedruckten Sammlungen sich auch einmal in der beliebten Liedkomposition haben versuchen wollen. Solche Tonsetzer von zweifelhafter Wichtigkeit sind z. B. Chr. Antonius, Organist zu St. Petri in Freiberg, der 2 Theile „Weltlicher Liebes-Gesänge mit einer Vocal-Stimme benebenst dem General Baß darunter gesetzt" herausgegeben hat („Freybergk in Meißen", 1651); ebenso der Schlesier Enoch Gläser, der eine „Schäffer-Belustigung oder Hirthen-Lieder nebenst zugehörigen Melodeyen" hat drucken lassen (Altorf, 1653). Solche und ähnliche Leute haben möglicherweise ihrem Amte höchst gewissenhaft gedient, sind vielleicht in ihrem nächsten Kreise sehr beliebt, sehr geachtet gewesen: eine weitere Bedeutung aber, eine Bedeutung für die Musikgeschichte im Ganzen, die nur nach originalen und eigenthümlichen Leistungen fragt, können sie nicht beanspruchen.

Der nennenswertheste Komponist und gleichsam der Reigenführer der ganzen Gruppe ist Andreas Hammerschmied (1611—1675), Organist an der St. Johanniskirche in Zittau. Daß auch er vorübergehend sich bei der Kohorte der Ristianer hatte anwerben lassen und z. B. einen Theil der 50 Singweisen in der „Neuen himlischen Lieder sonderbahrem Buch" lieferte (Lüneburg, 1651), ebenso 38 Melodien zu Rist's „Neuen musikalischen Katechismus-Andachten" (Lüneburg, 1656), wurde bereits erwähnt. Weit zahlreicher sind dagegen seine selbständigen Arbeiten, die in mehren ziemlich umfassenden Sammlungen vorliegen, jedoch zur größern Hälfte noch ganz in der geistlichen Richtung der Zeit wurzeln. So z. B. die „Dialoge oder Gespräche zwischen Gott vnd einer gläubigen Seelen, auß den biblischen Texten zusammen gezogen vnd componirt in II. III. vnd IV. Stimmen nebenst dem Basso Continuo" (Dreßden, 1645), 22 Gesänge umfassend. Ferner die bis zu 5 Theilen angewachsenen „Musikalischen Andachten" (Freiberg, 1640, 1651 und 1653), jeder Theil mit einem besondern Titel, z. B. „Geistliche Madrigalien", „Geistliche Symphonien", „Geistliche Motetten und Concerte" u. s. w.; auch die Zahl der Vocalstimmen ist in den verschiedenen Theilen eine verschiedene, einmal 1 und 2, dann wieder 4, 5 und 6, ebenso ist die

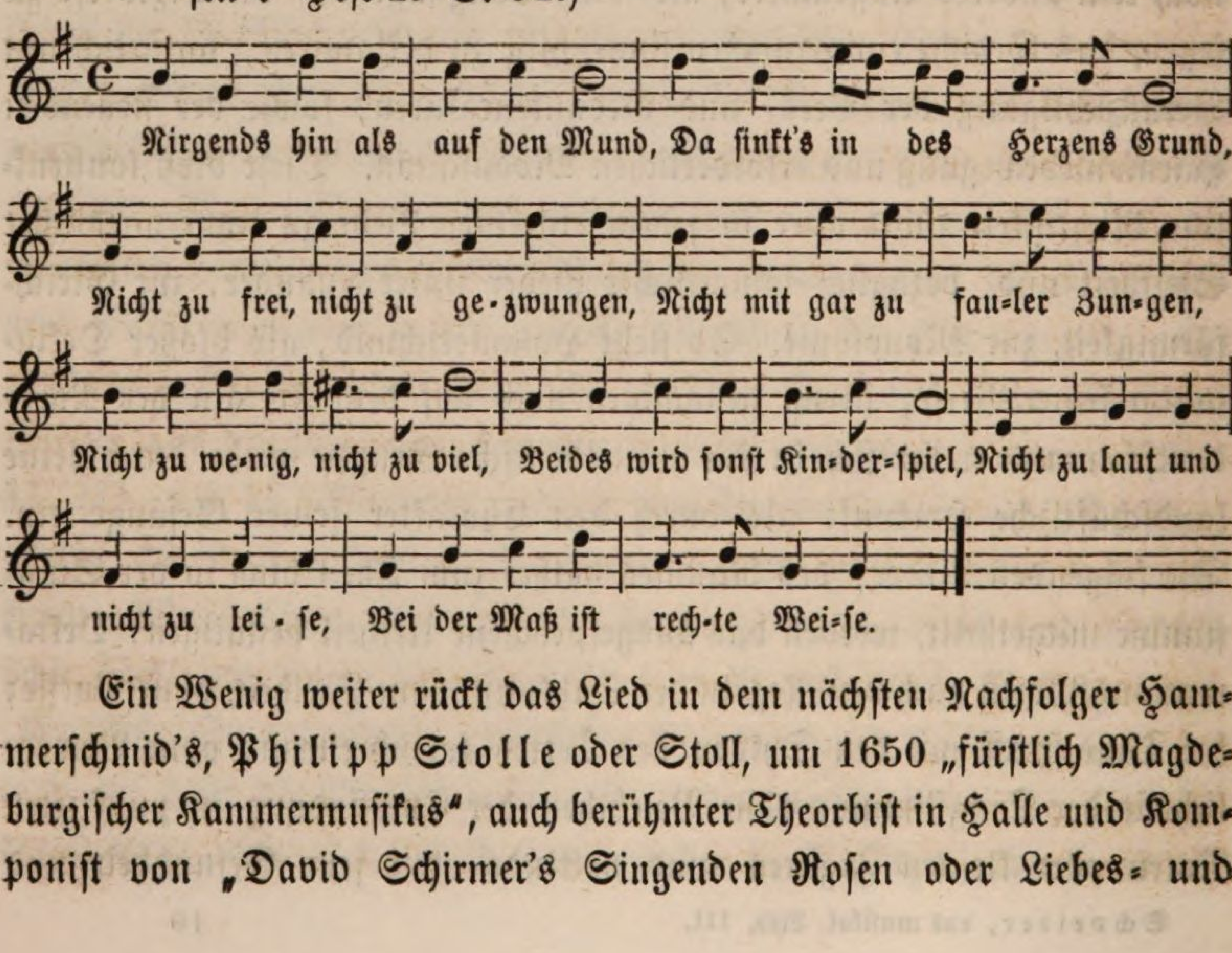
Wahl der Begleitungsinstrumente keine konstante. Geistlicher Natur sind ferner die „Fest- Bus- und Danck-Lieder mit V Vocal-Stimmen und V Instrumenten nach Beliebung; nebenst dem Basso Continuo". (Zittau, 1658.) Das wichtigste Liederwerk Hammerschmid's bleiben jedoch die 3 Theile „Geistlicher und Weltlicher Oden und Madrigale" oder „Weltlicher Oden und Liebes-Gesänge", ebenfalls mit wechselnder Stimmenzahl und verschiedenen Instrumenten (Freiberg, 1643—1651), zusammen 68 Lieder enthaltend. Hammerschmid selbst scheint in der religiösen Komposition den Schwerpunkt seiner Begabung erkannt zu haben; die Liedgeschichte aber sieht sich auf das letztgenannte Sammelwerk, als das wichtigste, hingewiesen, obschon auch darin noch geistliche Bestandtheile mit unterlaufen. Jedoch vermag die Kritik sich nicht besonders lobend über Hammerschmid's Liedkomposition auszusprechen. Vor Allem klebt der Komponist — am Meisten unter seinen Landsleuten — noch an steifer Sylbenrecitation, die weder eine gefällig fließende Melodie zu erfinden, noch den Hauch der Empfindung in die Komposition zu leiten versteht. Seine Melodik hat im Ganzen etwas Derbes, Gewöhnliches, das von schöner Kantilene, von jedem poetischen Anfluge entblößt ist. Am Wenigsten wird man diesen Mangel gewahr, wenn man die Melodien munter singt: dann nehmen sie Leben und stellenweise sogar Ausdruck an und die Übelstände bleiben verborgen. Im Grunde aber hat unser Meister noch kein anderes Augenmerk, als bloß Tongänge auf die Textverse zu setzen, das Gedicht einigermaßen sinnrichtig zu deklamiren, natürlich mit Berücksichtigung der Vers- und Gedankencäsuren, sowie der stehenden Harmoniebewegung und erforderlichen Modulation. Diese bloß konstruktive Richtigkeit führt aber in jedem einzelnen Liede zu unvermeidlicher Steifheit und, bezüglich sämmtlicher Lieder unter einander, zur Gleichförmigkeit, zur Monotonie. So steht Hammerschmid, als bloßer Deklamator seiner Verse, streng genommen noch auf dem Terrain der Norddeutschen und reiht sich in die mitteldeutsche Gruppe mehr durch seine landschaftliche Herkunft als durch den Charakter seiner Gesänge ein. Die folgenden Lieder, des Raumes halber zum Theil bloß in der Singstimme mitgetheilt, werden das ausgesprochene Urtheil bestätigen: Deklamationsstudien nach den Regeln der Satzkunst, ohne Freiheit, ohne Poesie; die Töne straff mit den Sylben des Textes fortschreitend, ohne Beweglichkeit der Singstimme, ohne Belebtheit der Empfindung in punktirten Noten oder kleinen Figuren, und vollends ohne jene Gesundheit und

Frische der Auffassung, wie das Volkslied sie hat: kurz, das einstimmige Kunstlied noch in der ersten Unbehülflichkeit des Syllabirens und mechanischen Hinsingens.

Andr. Hammerschmid: „Weltl. Oden oder Liebesges." 1 Thl. 1642.



Ebendas. 1651. („Die Lehre vom Kuß". Becker: „Lieder und Weisen". Heft I. S. 32.)



Ein Wenig weiter rückt das Lied in dem nächsten Nachfolger Hammerschmid's, Philipp Stolle oder Stoll, um 1650 „fürstlich Magdeburgischer Kammermusikus", auch berühmter Theorbist in Halle und Komponist von „David Schirmer's Singenden Rosen oder Liebes- und

Tugend-Lieder. In die Music gesetzt durch Philipp Stollen" (Dresden, 1654), 68 Gesänge enthaltend. Schirmer, der Dichter dieser Lieder, Churfürstl. sächsischer Hofdichter und Bibliothekar, auch Verfasser musikalischer Dramen und Singspiele, z. B. „Liebesspiel der Nymphen und Satyren", „der triumphirende Amor" u. a., hat, wie er in der Vorrede zu unsrer Sammlung sagt, seinen Liedern durch die Musik mehr „Liebligkeit", „natürliche Anmuth" geben wollen, und nach seinem Rath dürfen die Melodien, die von Philipp Stolle „nach der Capell-Art eingerichtet", d. h. im freien Kammerstyl geschrieben sind, nicht gedehnt und „herausgeweint", sondern müssen, ihrem leichtern Charakter gemäß, munter gesungen werden. In der That haben sich diese Melodien schon vom steifen Sylbenschritt gelöst und erscheinen durch punktirte Noten und Achtelfiguren belebt. Dafür aber leiden sie an einem andern Fehler, der jene Vorzüge zum Theil wieder in Schatten stellt: daß sie nämlich zuweilen, nach alt kontrapunktischem Herkommen, die Endsylben der Verse zur doppelten Länge ausdehnen, als die ihnen nach dem melodischen Rhythmus zukommt, und ebenso die Schlußworte der Verse, besonders am Ende des Gedichtes, deren Töne gleichfalls den Rhythmus des Metrums an Länge störend überragen. Zur Anschauung des Gesagten dienen folgende beiden Proben:

Phil. Stolle: Schirmer's „Singende Rosen". 1654. XI.



Ebendas. XIII. (Schluß.)



Anderseits dagegen haben Stolle's Melodien hin und wieder schon jene Weichheit, jenen Fluß, der aus dem rege gewordenen Gefühlsleben quillt und dabei doch die konstruktive Richtigkeit vollständig wahrt. Hierfür liefert folgendes Lied ein Beispiel.

Ebendas. II.



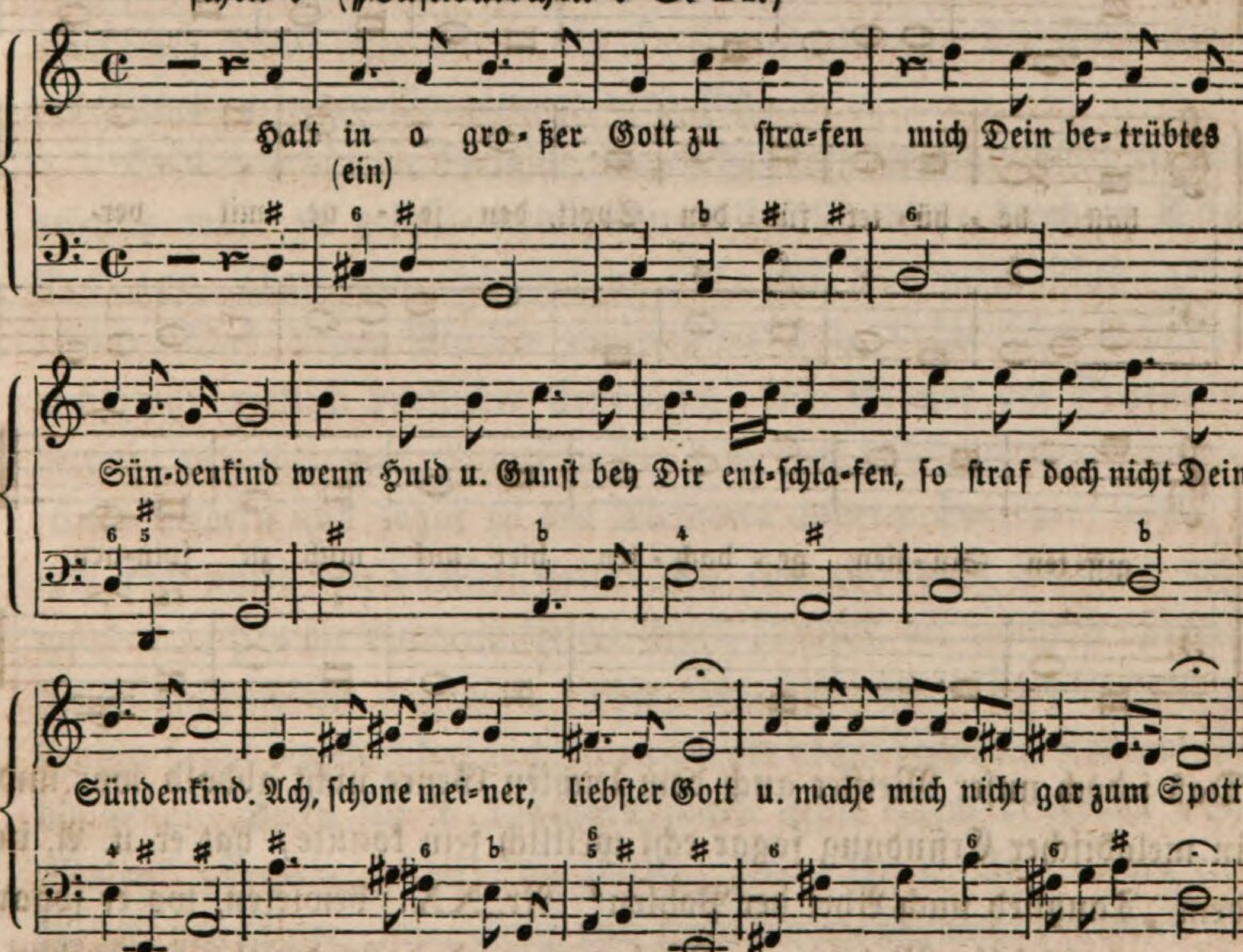


Auch in harmonischer Hinsicht klebt der Komponist nicht mehr an der geraden Leimruthe von Grundton und Dominante, sondern modulirt schon mit Gewandtheit und Freiheit durch naheliegende Tonarten. Daß dies immer so geschähe, wie der natürliche Gefühlsausdruck es thun würde, behaupten wir nicht: eine gewisse Gesuchtheit und Unnatur ist dabei, zumal auf jener Erstlingsstufe, unvermeidlich. Aber innere Bewegung — das wird man nicht läugnen können — pulsirt in diesen Singweisen und das ist inmitten jener Gebundenheit ein erfreuliches Fortschrittszeichen. Dies seelische Element in Stolle's Liedern macht es uns auch begreiflich, wie dieser Komponist sich zugleich für den bewegtern Styl der Bühnenmusik habe geschickt halten und ein „Neuanmuthiges Schau-Spiel" habe schreiben können, „genannt Charimunda, oder beneydeter Liebes-Sieg. Nebens beygefügten Kunstgesetzten Melodeyen, derer darinnen befindlichen Liedergen. Aufgesetzet von Herr Philipp Stollen" u. s. w. (Halle, 1658). Das Wesentliche bleibt aber immer, daß das Lied, nach seiner frommen Steifheit bei den Hamburgern, in Stolle den ersten Schritt zur Beseelung und zu freierer Melodik thut.

Stolle wenigstens gleichgestellt, ja in einer Beziehung über ihn hinausgehend erscheint mir Georg Neumark (1621—1681) aus Mühlhausen in Thüringen, Geheimer Archivsekretär und Bibliothekar in Weimar. Dieser Dichterkomponist — denn er hat sich seine Texte meist selbst geschrieben — ist eine mittlere Kapacität: auf der einen Seite nicht so begabt oder künstlerisch durchgebildet, daß er immer nur Vollendetes gäbe, aber anderseits auch nicht unfähig genug, um Schlechtes zu produciren. In seinem wichtigsten Liederwerke: „Poetisch- und musikalisches Lustwäldchen . . . mit beygefügten Melodien, nach jtziger neuen Ahrt" u. s. w. (Hamburg, 1652) fehlt's nicht an trocken reflektirenden und lehrhaften Texten; und wo der Meister solche in Gesang überträgt, bleibt er so

nüchtern, wie seine Worte; die so entstandenen Lieder sind nur Deklamirübungen von Gesang, aber — setzen wir hinzu — vollkommen richtige, dem Wortinhalt, dem Tonfall der Sylben genau angepaßte, wie z. B. Nr. IX. und Nr. X. des „Lustwäldchens". Wo dagegen der Komponist gehaltvolle Texte behandelt, wo er aus seiner innern Herzenserfahrung gedichtet und gesungen hat, bringt er höchst Achtungswerthes zu Stande. Hier bleibt's nicht bei sinnrichtiger Wortwiedergabe, sondern hier gelingt ihm etwas, was wir bisher im deutschen Kunstliede noch nicht vernommen haben und worin ich die wesentliche Bedeutung Neumark's erblicken möchte: die Malerei der lyrischen Stimmung. Man betrachte z. B. das „Bußlied" Nr. VI. Wer zwischen und hinter den Noten zu lesen versteht, wird aus dieser gedämpften Melodieführung, aus diesem elegischen D-moll sowohl das tiefe Gefühl des Unglücks, wie die Inbrunst des Gebetes heraushören.

Georg Neumark: „Bußlied Eines mit Unglück beladenen Menschen". („Lustwäldchen". S. 24.)



Von ganz analogem Charakter und von der gleichen innern Wahrheit ist das „Klaglied" Nr. XIII. Ebenso treu malt das Gegenbild zu beiden, das „Danklied" Nr. VII., die Freude und Freiheit des Gemüthes, die sich gleich am Anfange des Gesangstücks zu einem energischen, hochpathe-

tischen Aufschwunge erhebt und lebhaft an den gewaltigen Anfang des Chorals: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" erinnert. Beiläufig sei hier erwähnt, daß auch die tiefsinnige, zuversichtathmende Choralmelodie: „Wer nur den lieben Gott läßt walten" unsern Neumark zum Erfinder hat.

Georg Neumark: „Danklied Eines von Unglück und Verfolgung Erlöseten". („Lustwäldchen". 1652. S. 28.)



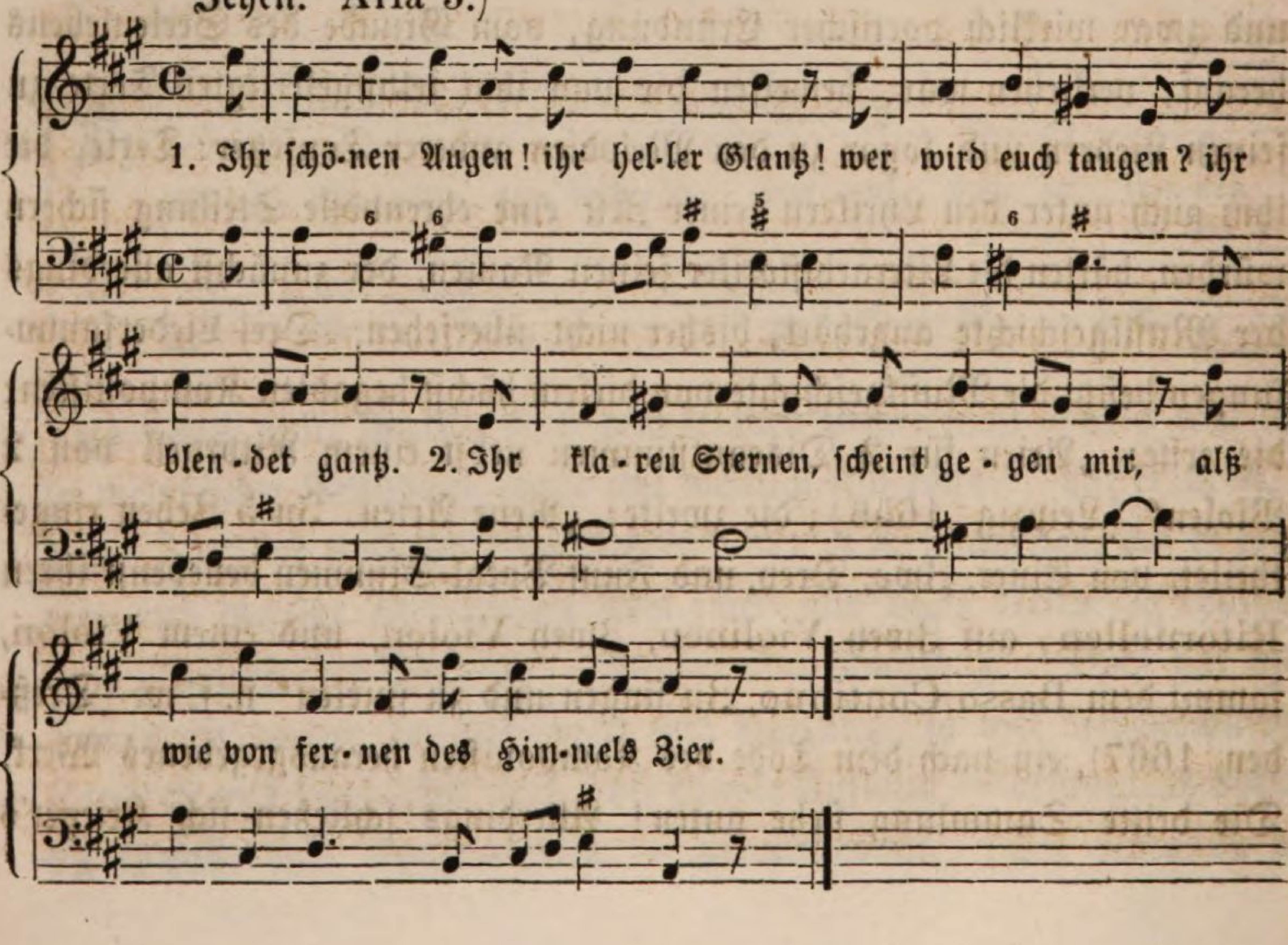
Daß jedoch unser Meister auch dem leichten Genre nicht abhold war und in melodischer Erfindung sogar echt weltlich sein konnte, hat er u. A. in dem „Tanzlied nach Ahrt der Pohlen" (Nr. XX.) bewiesen, wo er sogar eine und dieselbe Melodie ein Mal zwei- und dann dreitheilig rhythmisirt: „Kleiner oder Vortanz", „Großer oder Nachtanz". Doch hat diese Tanzweise wieder so viel Zucht und Haltung, so viel liebenswürdige Steifheit und Ehrbarkeit, daß jeder frivole Anklang — bekanntlich überall die Gefahr von Tanzmelodien — vermieden ist. (Die Notation des

„Tanzliedes" siehe Bd. II. S. 475.) Daß Neumark's „Lustwäldchen" Beifall gefunden, darf man aus der Fortsetzung des Werkes schließen: denn 1657 erschien zu Jena eine vermehrte Auflage desselben unter dem Titel: „Fortgepflanzter musikalisch-poetischer Lustwald" u. s. w. Und daß Neumark anderseits, wie Stolle, den Weg zur Oper fand und ein dahin gehöriges Werk unter dem Titel schrieb: „Keuscher Liebes-Spiegel, d. i. ein bewegliches Schauspiel von der holdseligen Kalisten, vnd ihrem Treu-beständigen Lysandern mit musikalischen Stücken und bildlichen Stellungen außgezieret" (Thorn, 1649); außerdem ein „Politisches Gesprächspiel, oder theatralische Vorstellung eines weisen und zugleich tapfern Regenten" u. s. w. (Weimar, 1662), wird man einmal auf seine Begabung auch für das leicht Melodische, sodann auf seine Feinfühligkeit für das innere, dramatische Leben eines Textes, für die geheimen Bebungen der Empfindung zurückzuführen haben, wovon er schon in seinen Liedern Zeugniß giebt. Diesen letztern Zug in seinem Charakterbilde aber, die treue Malerei der Stimmung, die weiter reicht, als bloß bis zur mechanischen Sylbendeklamation, möchte ich als das neue Element der Neumark'schen Muse bezeichnen, als Dasjenige, was er der Entwickelung des Liedes in seinen Vorgängern hinzufügt.

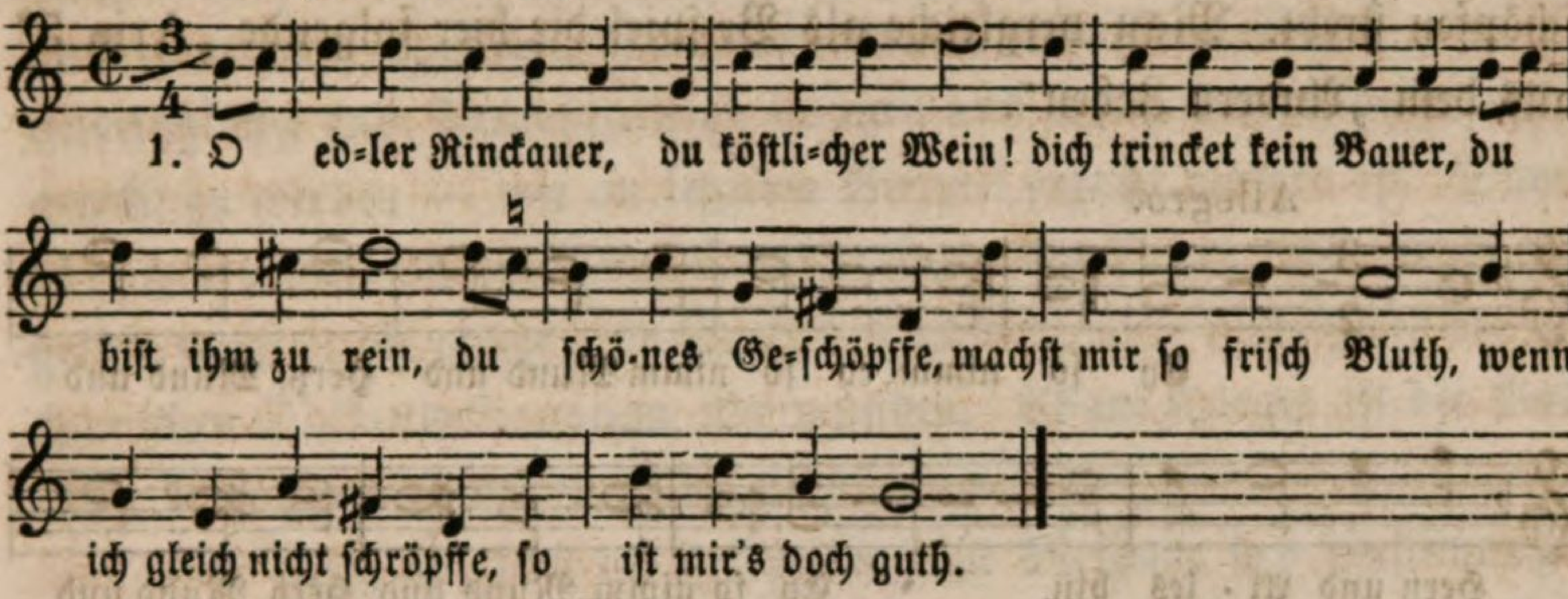
Endlich bricht die Melodie, soweit dies auf der gegenwärtigen Stufe möglich war, zu gefühl- und gesangvoller Kantilene durch in Adam Krieger, Churfürstl. Sächsischem Hof- und Kammermusikus (gest. c. 1660). Daß diesem Musiker zugleich die Gabe dichterischer Erfindung, und zwar wirklich poetischer Erfindung, vom Grunde des Seelenlebens herauf, verliehen war, beweisen die von ihm selbstgefertigten Texte zu seinen Liedern und sogar zu den Melodien anderer Tonsetzer: Texte, die ihm auch unter den Lyrikern seiner Zeit eine ehrenvolle Stellung sichern würden, hätten die Literarhistoriker seinen Namen, der zunächst allerdings der Musikgeschichte angehört, bisher nicht übersehen. Drei Liedersammlungen besitzt die Musikgeschichte von diesem höchst begabten Komponisten: die erste: „Arien für 2 Discantstimmen nebst einem Ritornell von 2 Violen" (Leipzig, 1656); die zweite: „Neue Arien. In 5 Zehen eingetheilet, von Einer, Zwo, Drey, und Fünf Vocal-Stimmen benebenst ihren Ritornellen, auf Zwey Violinen, Zwey Violen, und einem Violon, sammt dem Basso Continuo, Zu singen und zu spielen" u. s. w. (Dreßden, 1667), ein nach dem Tode des Komponisten herausgegebenes Werk. Die dritte Sammlung siehe unten! Allerdings schließen sich Krieger's

Melodien noch ganz den Wortsylben an. Aber schon seine Dichtung ist so von Gefühl durchdrungen, metrisch so leicht und flüssig, daß auch die Melodien sich von aller Steifheit fern halten, ja diese Melodien sprechen uns — und es sind die ersten in der Geschichte des Liedes, die es thun — schon wahrhaft poetisch an. Schnell und leicht erfunden, haben sie ganz den genialen Wurf, den knappen, prägnanten Zuschnitt des Liedes, die heitern in munterer, die ernsten in gehaltener Weise. Einerseits noch genau den rhythmischen Textabschnitten folgend, verdecken sie doch andererseits diese Ruhepunkte wieder durch den glatten und geschmeidigen Fluß der Kantilene. Auch harmonisch merkt man Krieger's Gesängen jene durchgebildete Reife an, die den herkömmlichen Schematismus bereits völlig überwunden hat und über den technischen Apparat mit spielender Leichtigkeit verfügt. In diesen durchgebildeten Formen aber klopft — was nachdrücklich hervorgehoben werden muß — schon der Herzschlag der Empfindung; eindringendes Textverständniß, feines Gefühl und Darstellungsvermögen für die Nüancen des Textes, für die Schattirungen des Seelenlebens, und ein Reichthum, eine Vielseitigkeit der Produktion, die für das Sanfte und Innige, wie für das derb Humoristische und dramatisch Gewaltige den rechten Ton trifft, treten uns aus diesen Liedern entgegen. Der Leser bilde sich selbst das Urtheil an folgenden Beispielen, sämmtlich aus den „Neuen Arien“ (Dresden, 1667).

Ad. Krieger: „Der Augen-Schein“. („Neue Arien“, 1667. 1stes Zehen. Aria 3.)



„Der Rinckauer Wein". Ebendas. 3tes Zehen. Aria 3. (Hier die bloße Melodie.)



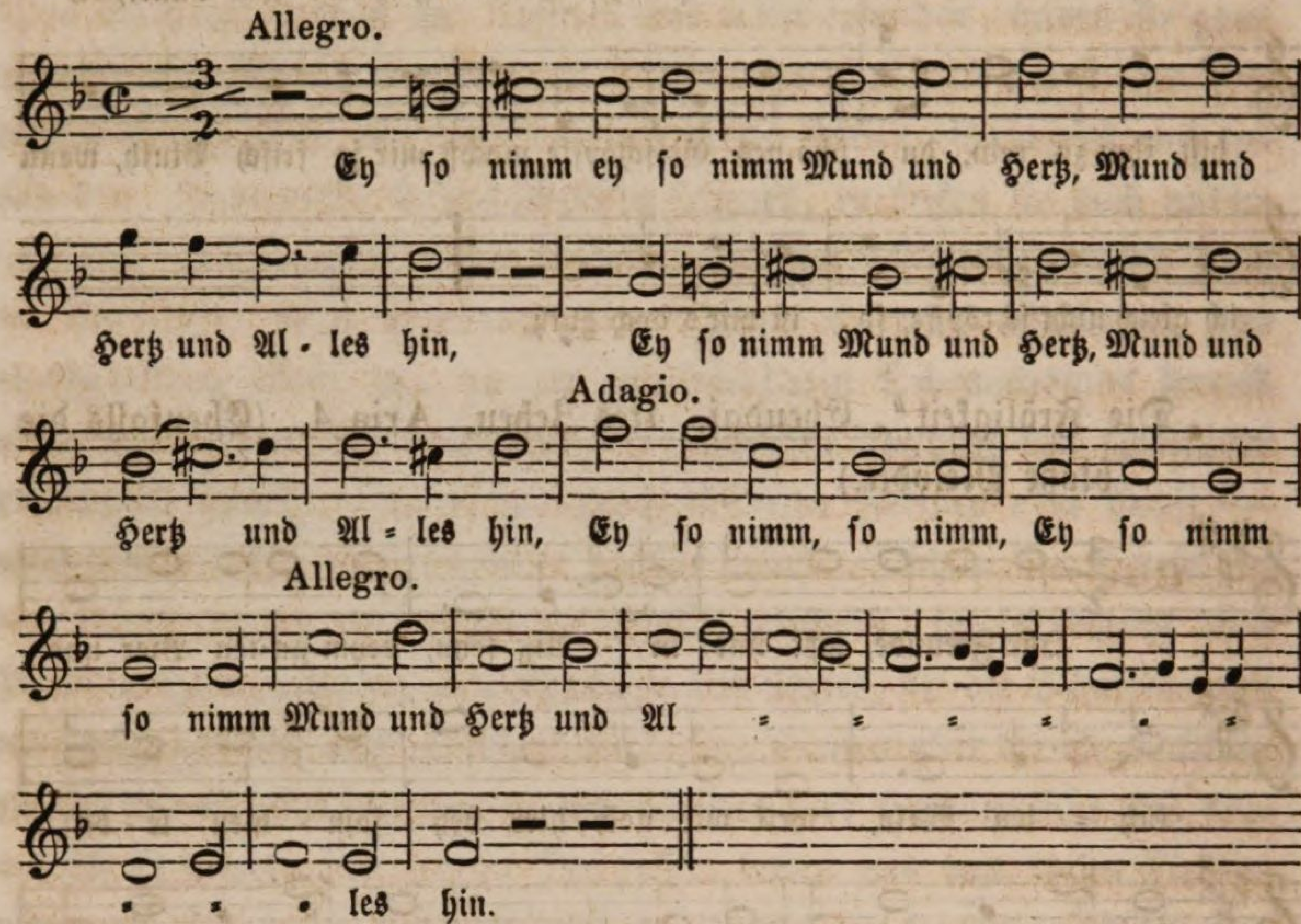
„Die Fröligkeit". Ebendas. 4tes Zehen. Aria 4. (Ebenfalls die bloße Melodie.)



Fürwahr, eine solche Gewandtheit der Textbehandlung, einen solchen Schwung der Melodie haben wir bisjetzt im deutschen Liede noch nicht gehört. Der ungenannte Herausgeber hat vollkommen Recht, die „Anmuthigkeit" dieser „züchtigen, erbaren" Lieder, dieser gefälligen, sangbaren Melodien zu rühmen und uns zu versichern, sie seien schon zu ihrer Zeit bei fürstlichen Tafeln und auch sonst bei Kunstverständigen beliebt gewesen; und auch die Folge unserer „Neuen Arien" — die dritte der Krieger'schen Liedersammlungen — unter dem Titel: „Neue Arien von einer, zwo, drey und fünf Vocal-Stimmen, benebenst ihren Ritornellen" u. s. w. (Dresden, 1676), 60 Gesänge enthaltend, wird uns unter solchen Umständen vollkommen begreiflich.

Das Bedeutsamste jedoch an unserm Meister, womit er bereits über die vorliegende Stufe hinausweist und die ersten Fäden zur Weiterent-

wickelung des Liedes zieht, ist die arienhafte Wiederholung einzelner melodischer Phrasen, durch die er den Textausdruck zu steigern und zu erschöpfen strebt. Man vergleiche als Beispiel die hier folgende „Aria 5" aus dem „Andern Zehen".



Diese Tendenz nach Erweiterung des Liedes ist nun zugleich der Punkt, in welchem sich der Meister mit zwei Zeitgenossen berührt, die von den nämlichen Bestrebungen geleitet wurden: Johann Rudolf Ahle aus Mühlhausen (1625—1673), Organist an der St. Blasiuskirche und Rathsherr daselbst, und dessen Sohn Johann Georg Ahle. Jener gab „5 Zehen Geistlicher Arien für 1—4 Stimmen nebst Ritornellen" heraus (Mühlhausen, 1660—1669; darin u. A. der Choral: „Liebster Jesu, wir sind hier"). Der Jüngere, Johann Georg, geberdet sich wie der leibhaftige Apollo II, wie der erwählte Musaget Thüringens, indem er alle Musen an den Fluß seiner Heimath ruft und seinen meist vierstimmigen Liedern außer dem verständlichen Titel: „Lenzen= und Liebeslieder", „Fest= Lob= Dank= und Freudenlieder", „Bet= Buß= und Sterbelieder", noch die mythologisirenden Aufschriften giebt: „Unstrutische Urania", „Unstrutischer Apollo", „Unstrutische Clio, Calliope, Erato und Euterpe", „Unstrutische Melpomene" u. s. w. (Mühlhausen, 1674—1681.) Beide, Vater und Sohn, dehnen, wie Krieger, das Lied über die ursprüngliche Strophenform hinaus, so jedoch, daß das Grundschema immer noch zu

erkennen bleibt. Krieger selbst aber geht weiter, indem er einzelne bedeutungsvolle Phrasen der Melodie mehre Male hinter einander und wohl auch in anderer Tonlage, mit gesteigertem Ausdruck wiederholt, um sie eindringlicher zum Bewußtsein zu bringen und ihrem Inhalt vollkommen gerecht zu werden — wie an letzterm Beispiel gezeigt worden ist. Damit aber war nicht bloß die kleine Strophenform des Liedes thatsächlich aufgelöst, sondern die ganze erste Stufe des einstimmigen Liedes, die der mechanischen Sylbendeklamation, überwunden. Adam Krieger ist der Vollender der alten und der Prophet einer neuen Zeit.

Zum Zeugniß, daß die deklamatorische Methode des einstimmigen Liedes sich nach den kleinen Fortschritten innerhalb ihres Kreises thatsächlich erschöpft hatte, möge hier am Schluß der Gruppe noch W. C. Briegel eine Stelle finden. Im Gefühl, daß auf der Bahn der mechanisch behandelten Einstimmigkeit Nichts mehr zu leisten sei, wandte sich dieser Tonsetzer — und mit ihm mancher Andere — theils wieder zur Mehrstimmigkeit zurück, mit der allerdings faktisch nie ganz aufgehört worden war, theils artete seine Produktion, da sie überhaupt keinen lohnenden Inhalt und kein Ziel mehr hatte, zu leerer Vielschreiberei, zu gedankenloser Geläufigkeit in allen Stylen und Gattungen aus, wie sich beides an Briegel's Werken deutlich nachweisen läßt. Da heißt es z. B.: „Musikalischer Rosengarten, von 1—5 Singstimmen, nebst darzu gehörigen Instrumenten“ (Gotha, 1658); „Geistliche Arien“ (zwei „Zehen“) von 1—4 Singstimmen nebst beygefügten Ritournellen mit zweyen und mehr Violen, samt dem B(asso) C"(ontinuo) (Mühlhausen, 1660. 1661); „Dank- Lob- und Bet-Lieder“ (Mühlhausen, 1663); „Buß- und Trost-Gesänge“ (Gotha, 1664); „Heilige Liederlust“ (Erfurt, 1669); „Musikalisches Tafel-Confect, bestehend in lustigen Gesprächen und Concerten“ (Frankfurt a/M., 1672); „Musikalischer Lebens-Brunnen, von vier Vocal- und vier Instrumental-Stimmen“ (Darmstadt, 1680); „Musikalische Erquickstunden, . . . sonderbar lustige Capriccien mit vier Stimmen“ (Darmstadt, 1680). Mit dem Höhepunkte, der in Ad. Krieger und den beiden Ahle erreicht war, hatte sich die Entwickelung für jetzt erschöpft; auf der durchgearbeiteten Stufe syllabirender Recitation und metrischer Richtigkeit war Nichts mehr zu thun, Neues nicht mehr zu erfinden; diese Phase des Liedes hatte sich überwunden und bekundete ihre Auflösung durch die erklärteste Unproduktivität. Einen Schritt über diesen Standpunkt hinaus konnte das Lied aus sich selbst heraus nicht

thun, neue Anregung und fruchtbare Bereicherung aus seiner eignen Fülle nicht schöpfen. Dieser Anstoß mußte ihm von außen, von irgend einer bereits durchgebildeten, zur Herrschaft gelangten Gattung kommen — und dies war die Oper, die Opernarie: sie wurde die helfende Retterin des Liedes aus Kraftlosigkeit und Stillstand. Unter ihren Schutz und Einfluß stellt sich das Lied jetzt und tritt damit auf die zweite Stufe unserer Periode: das Lied unter dem Einfluß der Arie.

Daß es übrigens das kleine Deklamationslied, trotz seiner schließlich eintretenden Erschöpfung, dennoch zu etwas gebracht hatte und im Munde begabter Liedersänger sich mitunter noch zu recht lieblichen Weisen anzufrischen wußte, zeigen eine Anzahl höchst ansprechender Lieder von unbekannten Komponisten, die in wenig gekannten Werken vereinzelt auftauchen und dem Historiker meist durch Zufall in die Hand geführt werden. So die folgenden, die wie ein verklärender Abendglanz am Horizonte des schwindenden Zeitraums ruhen — Lieder, die vielleicht gerade deshalb so wohl gelungen sind, weil sie fern von aller theoretischen Gelehrsamkeit, fern von der Heerstraße der eigentlichen Entwickelung entstanden, nämlich durch Männer, die sich, wie es scheint, dem Natur- und Volksgesange offen erhalten hatten und diesen, da er für den strengen Kunstfortschritt gleichgültig zu sein schien, im Stillen um so eifriger gepflegt haben mögen; wenigstens haben die betreffenden Weisen eine so glückliche Ähnlichkeit mit dem Volksliede, wie man sie dem gelehrten Kunstliede nur selten nachrühmen kann. Ich führe von solch gesunden, volksthümlichen Liedern folgende an, indem ich für den Einblick in die Notationen auf die betreffenden Originalwerke selbst verweise. „Frisch auf, frisch auf, ihr Helden" aus J. W. Simmler's „teutschen Gedichten". 2te Aufl. Zürich, 1654. (C. F. Becker: „Lieder und Weisen". Heft I. S. 39.) „Jauchzet ihr Winzer alle zugleich" aus Dilherr's „christlicher Betrachtung des glänzenden Himmels". Nürnberg, 1657. (Becker a. a. O. Heft II. S. 38.) „Apollo und Bacchus", „Die Fürsten und tapfern Soldaten sind Götter" und „Der beste Vogel in der Welt", alle drei aus Mich. Wiedemann's „historisch poetischen Gefangenschaften" Leipzig, 1689. (Becker, a. a. O. Heft I. S. 47. Heft I. S. 49. und Heft III. S. 40.) Nur von einem sei es mir vergönnt, die Originalnotation zur Vergegenwärtigung der ganzen Gruppe vorzulegen.



β. Das ariöse Lied.

Das Lied des 17ten Jahrhunderts, bei der wiedergefundenen Einstimmigkeit angelangt und von nun an stetig in ihr beharrend, hatte bei dem echt deutschen Streben nach Gründlichkeit und Wahrheit dies als seine nächste Aufgabe erkannt, den Text metrisch und psychologisch treu wiederzugeben, die Gesangmelodie ebenso sprechend zu gestalten, wie die Worte bei sinnrichtigem Vortrage lauten. Unvermeidlich aber bekam bei diesem Streben nach Richtigkeit der Deklamation die Melodie etwas bloß Verständiges, mechanisch Seelenloses; die bloß recitirende oder accentuirende Methode der Wortbehandlung gab dem Gesange etwas Gestoßenes, Zerhacktes, das von schön fließender Kantilene weit entfernt war. Wäre das kleine Lied auf diesem Wege weitergegangen oder in der Starrheit syllabirender Wortdeklamation stecken geblieben, so wäre es unfehlbar hingewelkt und untergegangen. Denn in ihm selbst lag keine Kraft, gegen die Stagnation zu reagiren, in der engen Strophenform kein Lebenskeim, kein Hebel, sich zu erweitern oder zu steigern, vielmehr hörte diese kleine Form, sobald sie erweitert werden sollte, thatsächlich auf: Erweiterung wäre geradezu Auflösung, Vernichtung des Liedes gewesen.

Es mußte daher ein Mittel gefunden werden, welches dem bedroheten Liede den doppelten Dienst leistete, es theils vor jener mumienhaften Erstarrung, theils vor dieser auflösenden Formerweiterung zu bewahren: ein Mittel, in jene Starrheit des syllabirenden Sprechgesanges, dem die

Meister der ersten Jahrzehnte mit pedantischer Gewissenhaftigkeit gehuldigt hatten, Fluß und Geschmeidigkeit zu bringen und ihn jenem Wohllaut, jener Schönheit der Kantilene anzunähern, die eine ebenso berechtigte Forderung an den Gesang ist, als die Sinnrichtigkeit der Textdeklamation. Anderntheils aber mußte das Lied auch vor der Gefahr sichergestellt werden, durch etwaige Formerweiterung sowie durch Steigerung des Ausdrucks sich aufzulösen und unterzugehen.

Daß edle Melodik ein Bedürfniß für das Lied, wie für jede Gesanggattung, auch schon damals war, leuchtet von selbst ein; aber auch die Erweiterung der Form war von dem Begriffe der Entwickelung unzertrennlich. Jedoch durfte diese Erweiterung nur bis zu dem Grade fortgehen, daß das ursprüngliche Strophenschema im Wesentlichen erhalten und auch noch in den erweiterten Dimensionen erkennbar blieb. Dies ist die Schranke, innerhalb deren jede formale Einwirkung auf das Lied sich zu halten hat und innerhalb deren sie sich, wie wir bald sehen werden, auch damals hielt. Mehr dagegen konnte bezüglich des Textausdruckes geschehen, für den es überhaupt keine so scharf gezogene Norm giebt. Grundforderung für die Textwiedergabe des Liedes ist, wie wir aus Früherm wissen, die Totalität der Stimmung, ohne Specialisirung der Empfindungseinzelheiten; und diese mußte auch da gewahrt bleiben, wo eine Steigerung oder Schärfung des Ausdrucks von irgend einer Seite her versucht wurde. Dennoch aber war auch hier eine gewisse Spannung des Ausdrucks, eine gewisse Beleuchtung oder Pointirung der Textnüancen denkbar, bei der die Gesammtstimmung noch nicht beeinträchtigt zu werden brauchte: auch diese Möglichkeit werden wir auf der jetzt beginnenden Stufe sich verwirklichen sehen. Beide Prozesse, die maßvolle Formerweiterung und die ebenso bedingte Steigerung des Ausdrucks reißen das Lied noch nicht aus seiner Bahn, machen es seinem ursprünglichen Wesen noch nicht ungetreu: es bleibt auch auf dieser zweiten Stufe wirkliches Lied, lyrischer Einzelgesang innerhalb der kleinsten Form.

Diese zwiefache Einwirkung auf das Lied tritt aber nicht gleich zu Anfang des vorliegenden Zeitraums in Kraft; im Gegentheil, erst spät gelangt die Musik zu der nöthigen Gewandtheit und Ausdrucksfähigkeit und erzeugt sich diejenigen Gattungen, aus deren analogen Formen und Darstellungsmitteln sich ein förderlicher Einfluß auf das Lied erwarten ließ. Diese Durchbildung der Musik im Ganzen aber, diese Herausgestaltung der erforderlichen Gattungen war eine so fundamentale, alle Kräfte

absorbirende, daß für die übrigen kein Raum blieb und auch das bescheidne Lied — wenigstens in der ersten Hälfte des Zeitraums — bis zur Vergessenheit zurücktrat; von dieser Stufe gilt es vornehmlich, was oben über die Verachtung und Vernachlässigung des Liedes gesagt wurde. Dies Verstummen des Liedes zu fast absoluter Unproduktivität bringt den Darsteller diesem Zeitraum gegenüber in einige Verlegenheit. Er soll, wie es die Kontinuität und Allseitigkeit der Betrachtung fordert, auch den vorliegenden Zeitraum erschöpfend bis in seine Einzelheiten darlegen, der namhaftesten Komponisten wie Liederwerke eingehend gedenken, und doch — — giebt es während dieses Zeitraums überhaupt keine oder nur höchst vereinzelte Komponisten, und ebenso wenig vermag die Musiklitteratur reichhaltige Liedersammlungen aus dieser Zeit aufzuweisen; der Historiker soll Bericht erstatten und Kritik üben — und dabei ist Nichts zu berichten, Nichts zu kritisiren und zu analysiren. Bestimmter gesprochen: Wir stehen hier vor einer leeren Fläche, vor einem öden, thatenlosen Abschnitt ohne irgend welche Produktion im Liede, ohne Liederkomponisten und Liedersammlungen; vor einem Abschnitt, der daher auch keinerlei Untersuchung veranlaßt, keinerlei Schwierigkeiten darbietet und mithin, wie es scheint, einfach übergangen werden kann. Nun weiß aber der Historiker, daß, wenn es an einer Stelle des Arbeitsfeldes einmal still wird, auf andern die Arbeit nur um so rüstiger fortschreitet, daß also, wenn z. B. im Liede zufällig nichts Ersprießliches geschieht, dafür um so Gedeihlicheres, um so Weitgreifenderes in andern und vielleicht wichtigern Gattungen zu Tage gefördert wird, in Gattungen, von denen möglicherweise auch das spätere Lied indirekt Vortheil zieht. Und so verhielt es sich in der That damals. Während das Lied schwieg, redete der fortschaffende Kunstgeist desto lauter von andern Seiten her, webte er desto thatkräftiger am Gewande anderer Gattungen, des Oratoriums, der Oper, der Instrumentalmusik, ja legte er die Fundamente für die Gestaltung der ganzen neuern Musik überhaupt. Und was hiermit zugleich für das Lied geschehen, was ihm daraus thatsächlich zu Gute gekommen ist — mit diesem Nachweise füllt sich jene Lücke in der Liedgeschichte selbst sehr sachgemäß und würdig aus. Vor Allem, was die Arie, hauptsächlich die Opernarie dem Liede geworden, welches ihre Eigenthümlichkeiten und Vorzüge waren und was davon auf das Lied zu dessen Vervollkommnung in formaler wie inhaltlicher Beziehung übergehen konnte — das ist das Ausfüllungsmaterial für jene offne Kluft, dies das Objekt

unserer nächsten Betrachtung. Hieran wird sich alsdann anschließen, inwiefern auch die Instrumentalmusik einen Einfluß auf das Lied ausgeübt und die Einwirkungen der Arie ergänzt hat.

Die Arie ist ein gemeinschaftlicher Bestandtheil des religiösen Oratoriums und der weltlichen Oper, also zweier Gattungen, die eine Handlung zum Inhalt haben und jede in besonderer Weise darstellen: das Oratorium in der ruhigen Breite epischer Erzählung, die Oper in der Leibhaftigkeit dramatischer Verkörperung, beide, insofern es Gesangsgattungen sind, auf die Accentuation der dichterischen Worte, auf Versinnlichung des textlichen Empfindungsgehaltes gerichtet. Aber die Bewegung des Lebens, die Spannung der Handlung, die besonders der Oper wesentlich ist, durchdringt auch die ruhigern Momente des Stillstandes, die Episoden der Reflexion und der Gefühlsergüsse, in denen die durch das Geschehene geweckten Empfindungen zur Entfaltung kommen. Diese lyrischen Momente in beiden Gattungen ergeben nun eben die in Rede stehende Arie.

Die anfängliche Gleichstellung von „Arie" und „Lied" erwies sich in der bisherigen Betrachtung des Liedes als gleichgültig, ohne irgend ein sachliches Resultat. Jetzt aber sehen wir, wie wichtig diese ursprüngliche Verbindung gewesen ist, insofern sie der Arie dieselbe formale Anlage aufgedrückt hat, die dem Liede von allem Anfange her eigen gewesen war; und sodann rührt von dieser Gemeinsamkeit des Ursprungs die ganze spätere Existenz und Laufbahn der Arie in Oper und Oratorium her. Denn Lieder in die dramatischen Darstellungen zu verweben, war seit Alters eine Vorliebe der Liederspieldichter und Opernkomponisten und die Lieder selbst ein vorzüglicher Reiz für das Publikum: so hatten es schon die frühesten französischen Kontrapunktisten, besonders Adam de la Hale (um 1280), bei den kleinen dramatischen Schäferspielen am Hofe von Arras gemacht, und ähnlich machten es die weit spätern Italiener des 16ten und 17ten Jahrhunderts, als sie bei ihren dramatischen Erstlingsversuchen den einstimmigen Gesang u. A. auch zu lyrischen Einzelergüssen verwendeten, die sich, eben nach dem Vorbilde des Liedes, zur Arie gestalteten. Zufällig aber war diese Epoche der Opernerfindung dasselbe Zeitalter, wo der musikalische Sprachgebrauch für das Wort „Lied" den vornehmern Ausdruck „Arie" eingeführt hatte — was lag näher und war folgerichtiger, als daß man auch den lyrischen Episoden in der Oper den Namen „Arie" beilegte, ohne daß sie der Sache nach

schon etwas wesentlich Anderes gewesen wären, als Lieder? Und selbst später, als sich die Arie bereits zu einer selbständigen Gesangform in Oper und Oratorium fortgebildet hatte, behielt sie noch immer die Grundanlage wie die Einzelgliederung des Liedes bei. Wie das Lied, ist auch die Arie ein einstimmiges lyrisches Gesangstück, besteht auch sie aus zwei Theilen, der zweite Theil vom ersten etwas abweichend, hat auch sie am Schluß die Repetition des ersten Theils. Aber was die Arie vor dem Liede voraus hat — und auch schon damals hatte sie es —, das ist der dramatische Charakter, den sie mit dem Eintritt in die Oper annahm: das intensivere Leben der Handlung, das gesteigerte Pathos der Gefühle, die größere Energie des Ausdrucks und — aus ihm folgend — die größere Weite der Tonformen, die Anwendung stärkerer und gewandterer Darstellungsmittel. Und diese Vorzüge eben sind es, die dem kleinen, der Erstarrung nahen Liede jetzt zum Vorbild dienen, die in seine Erstarrung Leben und sprechendern Ausdruck bringen konnten.

Denn in der That bedurfte das Lied dieses kräftigsten musikalischen Ausdrucks, weil es eine wesentlich lyrische Kunstform, ein Erguß des Gefühls ist, das Gefühl aber am Wenigsten das Bedürfniß hat, sich zu äußern, sich zu sprechendem Ausdruck zusammenzufassen. Wir wissen im Gegentheil, daß es dem Gefühl wesentlich ist, in sich befriedigt zu sein, sich in seine Innerlichkeit abschließend zu vertiefen, wortlos zu verlieren, ohne ein Verlangen, sich zu äußern, zu gestalten. Darum steht das Gefühl auch der künstlerischen Darstellung am Fernsten und bietet dieser Darstellung besondere Schwierigkeiten, findet hier am Seltensten einen reinen Wiederklang. In der Lyrik sind die vollendeten Dichtungen, in denen das reine, volle Gefühl tönt, die am Wenigsten häufigen; und im lyrischen Gesange bedarf die Empfindung, wie gesagt, der kräftigen Hebel anderer Gattungen, besonders der Oper, um ihr eignes inneres Walten nur einigermaßen wahrnehmbar und wirksam hervortreten zu lassen. Der schwächste Ausdruck der Gefühle in der dramatischen Darstellung ist der bloße Blick, der duldende Schmerzenszug, das stumme Lächeln, ein stärkerer das Wort, und der stärkste der zusammenwirkende Apparat der Worte und der begleitenden Geberden. Dieser dramatische Ausdruck ist nicht bloß gröber, derber, drastischer als der lyrische, er darf nicht nur effektvollere Mittel und größere Massen aufbieten, nicht nur handgreiflicher und packender wirken: nein, er ist unter allen künstlerischen Darstellungsweisen überhaupt die gewaltigste, die überzeugendste. Und

dieser Darstellungsweise: der lebendigen Handlung der Oper, ihrer erschütternden Leidenschaften, ihrer weitdringenden Sprache bedurfte es, um dem farblosen Liede von damals Frische und Kraft zu verleihen. Erst diese scenischen Effektmittel wecken die träge Empfindung aus ihrem Traumleben, nöthigen sie, den Wellenschlag ihres Innern gespannter zu belauschen und für dies Innere selbst einen möglichst unzweideutigen und ergreifenden Ausdruck zu suchen — und das eben war der dramatische, der sich ihr fertig ausgebildet und rückhaltslos darbot. Mit seiner Beihülfe wird der ansichhaltende lyrische Ausdruck zum überzeugend sprechenden, wechselnd bewegten, die Empfindungen des Herzens werden augenfällige, laut redende, überwältigende Handlung, werden hier erst Wahrheit und Leben.

Allerdings besaß die damalige Oper (um 1700) noch nicht den entwickelten dramatischen Styl der spätern Zeit, eines Gluck und Mozart; ja noch nicht einmal die nationalen Verschiedenheiten von italienischer und deutscher Oper, die Gegensätze der musikalischen Methode u. dgl. treten am damaligen Musikdrama hervor. Eine Bühnenhandlung mit Musik und Gesang war die Oper bei beiden Völkern, ein musikalisches Drama die italienische wie die deutsche Oper, und nur in der Benennung wird der Schein einer Verschiedenheit erweckt, indem die deutschen Meister ihre musikalischen Bühnenstücke vorherrschend „Singspiele" nannten, während die Italiener die Bezeichnung „Oper" festhielten; sachlich jedoch sind beiderlei Werke ein und desselben Inhalts, nämlich Darstellungen mythologischer und allegorischer Stoffe, am Faden des Dialogs und des Gesanges abwechselnd sich dahinspinnend und der Gesang wiederum in Solo's und Duette, Recitative, Chöre und Tänze sich scheidend, das Ganze von einer pomphaften Scenerie mit Dekorationspracht und Maschineneffekten umkleidet und zusammengehalten. Aber auch methodisch war die Oper bei beiden Völkern noch Ein und Dasselbe, insofern ihre gemeinschaftliche Schreibart die sogen. „galante", d. h. die freie oder melodiöse war. Diese Schreibart hatte sich Italien durch die „Koncerte" und „Kantaten" geschaffen und zugleich zu solcher Vollendung ausgebildet, daß sie auch außerhalb Italiens Eingang fand und zum stehenden Styl für jede Gattung von Musik erhoben wurde, für die ernste Kirchenmusik nicht minder, wie für die leichten, sinnengefälligen Maskeraden, Schäferspiele u. s. w.; einen ausgeprägten Opernstyl aber im Sinne der spätern und heutigen Zeit gab es dazumal noch nicht. Diese „galante Schreibart" nun, wie sie damals im Bühnengesange, besonders in den

Arien der Singspiele beliebt zu werden anfing, auf das Lied übertragen — das ist es, was man sich unter dem Einfluß der Opernarie zu denken hat. Aber immer war doch dieser melodiöse Styl das Höchste, was der damaligen Musik an Ausdrucksfähigkeit zu Gebote stand, es war die Weise, worin sich das Leben der Bühnenhandlung, das Pathos der Leidenschaft, der Schmelz der Liebe u. s. w. seine musikalische Verkörperung gab und daher auch das geeignetste Mittel, anregend und steigernd auf das monoton gewordene Lied einzuwirken. Denn ehe die Ausdrucksfähigkeit des Liedes, wie es seine Natur fordert, zart und innig werden konnte, ehe das Lied, wie schon Marpurg in den „Kritischen Briefen" verlangt, „feine Züge" haben konnte, mußte es erst stark und dreist geworden sein — und dies eben lernte es allein vom dramatischen Styl. In ihm schulte es seinen Ausdruck für die zartere lyrische Kantilene, von ihm lernte es lebhafter empfinden und die Empfindungen mit markirtern Accenten ausstatten. Hat doch nicht bloß das Lied, sondern die ganze moderne Musik ihre Ausdrucksfähigkeit einzig und allein von der Oper bekommen.

Natürlich spannt der dramatische Ausdruck auch die Form des Einzelgesanges zu weitern Dimensionen aus — auch in dieser Beziehung kam die Arie dem Liede förderlich entgegen. Was die Arie wesentlich vom Liede unterscheidet, ist die verschiedene Weite und Äußerungsweise der Empfindung. In der Arie tritt die Empfindung des Singenden zu seiner Umgebung, zur Situation im Ganzen in Beziehung, wogegen im Liede die Empfindung sich nach innen kehrt und in dieser Abgeschlossenheit, in dieser Versenkung bei sich selbst bleibt. Schon die gedehnte Ausführlichkeit der Arie, die ganz der breiten, strophenreichen Lyrik des 18ten Jahrhunderts entsprach, wurde für das Lied von Wichtigkeit. Während das Lied sich auf den knappsten Ausdruck zusammendrängt, spinnt die Arie, rhetorisch breit, ihre einzelnen Motive zu selbständigen Parthien aus und nimmt mit den melodischen Phrasen die mannichfaltigsten Wandlungen vor. Während die Liedmelodie bei jedem Schritt an den Text gebunden bleibt, schwingt sich die Arie in freiem Fluge über die kurze Sylbenrecitation hinaus und sucht für die dichterischen Worte schon einen weitergehenden, selbständigen Ausdruck. Auch für diesen melodischen Ausdruck sollte das Lied von der Arie lernen, indem sie ihm zu jener Wahrheit der Textwiedergabe verhalf, die erst die innere Einheit von Text und Gesang ausmacht. Im Volksliede allein — wenn gleich nur in naiver Weise — besaß der Gesang noch diesen engen Zusammenhang

zwischen Text und Melodie, noch den schlichten, echten Liedcharakter. Seitdem man aber das Volkslied aus dem Gesicht verloren hatte, war auch dem jungen Kunstliede die innige Beziehung beider Seiten zu einander und der treffende Textausdruck abhanden gekommen und man fand ihn — wie gerade unsere Periode beweist — nicht sofort wieder. Vielmehr gingen langwierige Experimente, ganze Jahrzehnte voller Verirrungen voran, ehe man auch dem Kunstliede jene Wahrheit der Gesangsprache errang, die dem naiven Volksliede ursprünglich eigen gewesen war. Der erste Schritt hierzu aber war die Nachahmung der Arie; und wir werden sehen, daß dieser Schritt in der That zu dem gewünschten Ziele führte, daß dem sich wieder verjüngenden Kunstliede auch jene Einheit von Text und Musik, von dichterischer Empfindung und gesanglicher Darstellungsfähigkeit wiederkam, welche sein Charakter als Lied fordert. Ja weiter hinaus überholt die musikalische Entwickelung sogar die dichterische, indem das Lied musikalisch besser wird, als es poetisch ist — Alles nur, weil es den bildenden Einflüssen der Arie Raum bei sich gestattet hatte.

Sogleich in der Melodik unseres Liedes tritt jene zwiefache und zwar gegensätzliche Textbehandlung zu Tage, welche die Gesangmusik überhaupt einnehmen kann, nämlich die recitativische oder accentuirende, die das Wort in den Vordergrund stellt, und die rein musikalische oder gesangliche, der es, unbekümmert um den Wortausdruck, nur auf schönen Wohlklang ankommt: jene das Princip der deutschen, diese der italienischen Gesangmusik; jene ebensosehr aus dem ernsten Bedürfniß nach Wahrheit wie aus der Tiefe des Gemüthes quillend und daher die dichterischen Worte sowohl logisch richtig betonend, als mit dem warmen Athem der Empfindung tränkend; diese, die italienische, aus dem Naturboden des melodischen Instinkts erwachsend und im Naturelemente des bloß sinnlichen Wohlklangs stehen bleibend, wohinter all die vertiefenden Faktoren der Musik, Harmonik, Rhythmik, Instrumentation u. s. w., wie gleich Anfangs in der neapolitanischen Schule Scarlatti's, unbeachtet zurücktreten. In Folge dieser zwiefachen Textauffassung geht nun das damalige Lied in die beiden entsprechenden Richtungen des deutschen oder deklamatorischen und des italisirenden oder melodiösen auseinander. Die deutsche Weise der Melodiebehandlung ist von beiden nicht bloß die frühere, sondern zugleich die überwiegende, da sie theils diese Liedstufe von Anfang an beherrscht, theils auch noch neben der italisirenden die vorwaltende bleibt. Die meisten und hervorragendsten Komponisten werden

uns als Meister der deutschen Richtung entgegentreten, während der Anhänger der entgegengesetzten weniger sind, jedoch auch unter ihnen sehr begabte und geschickte.

Der deutschen Singweise merkt man es an, daß die Deutschen keine geborne Melodiker sind, die ihren Liedern gleich von vornherein und ungesucht gesangliche Schönheit hätten geben können — eine Beobachtung, die wir schon an den alten Kontrapunktisten machten. Denn daß diese die mitunter sehr lieblichen Volksmelodien zu einem sich würdevoll aufblähenden und hinschleppenden cantus firmus ausrecken und durch die Stimmenhäufung des polyphonen Tonsatzes bis zur Unkenntlichkeit vernichten konnten, setzte in der That wenig Sinn für einfach schöne Gesangmelodie voraus — im unvortheilhaften Gegensatz gegen die Franzosen und Italiener, von denen jene schon in frühen Jahrhunderten reizende Chansonweisen erfanden, diese selbst noch in ihren kontrapunktischen Tonsätzen jede einzelne Stimme melodisch sangbar zu führen wußten. Die Deutschen dagegen, treu ihrer tiefern Naturanlage, der von jeher der Gedanke als das Höhere, die Form erst in zweiter Linie gegolten hat, betonten beim Gesange vornehmlich die Worte und suchten deren Sinn auch noch im Gesange festzuhalten. Mit voller Entschiedenheit tritt diese Tendenz seit der Reformation hervor, die ja das letzte Kriterium der Wahrheit in die innere Herzenserfahrung, in das individuelle Bewußtsein und Gewissen verlegt hatte und von allem Äußern rückwärts auf den Geist, vom bloßen Wortklange auf den Wortsinn zurückzugehen gebot. Auch im Gesange blieb dieser Wortsinn dem Deutschen die Hauptsache, der dichterische Ideen- oder Gefühlsgehalt das Wichtigste, und die Töne traten nur wie ein sekundärer Schmuck, fast wie ein nothwendiges Übel in gefälligem Gewande hinzu, ähnlich, wie die verklärten Gestalten auf deutschen Heiligenbildern sich beinahe widerwillig die stoffliche Hülle des Leibes und der farbigen Gewänder aufdringen zu lassen scheinen. Daher denn auch die Sparsamkeit des melodischen Apparats in der deutschen Gesangmusik, jener treue Anschluß der Melodie an den Text, der auf jede Sylbe nur e i n e n Ton legt und die melodischen Phrasen genau auf das Längenmaß des dichterischen Verses einschränkt, so jedoch, daß diese Phrasen schon in sich selbst periodische Ruhepunkte haben und sich in ihren Kadenzen einander harmonisch entsprechen. Auch die innere Zusammengehörigkeit oder Sinnverschiedenheit der Worte, die Verbindung oder Trennung der Verszeilen geht getreulich in die Gestaltung der Me-

lodie über. Zwar richtet sich die Länge der musikalischen Motive, die Länge der Gesangmelodien in erster Linie nach der Länge der betreffenden Verszeilen: deren Hebungen und Senkungen, deren Einschnitte oder stetiger Fortgang überträgt sich, musikalisch, auch auf die Melodie. Wie aber schon in der Wortfügung und in der Struktur des Verses Wörter und Zeilen nach dem Sinn verbunden sein können, wenn gleich sie metrisch getrennt oder unter einander verschieden sind: so müssen solche zusammengehörige Textmomente auch in der musikalischen Melodie verbunden und zu stetigem Zusammenhange fortgeführt erscheinen. Dieser schwierigen Aufgabe haben gerade die gründlichen deutschen Komponisten sich am Gewissenhaftesten unterzogen, ja einige sind in dieser Beziehung geradezu Muster. P. Schulz und Em. Bach z. B. verknüpfen melodisch auch solche Verszeilen, die, zwar dem Gedanken nach zusammengehörend, doch metrisch gesondert oder von verschiedener Länge sind; hier entwickeln die Genannten nicht bloß richtiges Textverständniß, sondern auch Sinn für textentsprechende Melodik. Nirgends im deutschen Gesange ist die Melodie etwas fertig Hinzugebrachtes, nirgends hat sie Selbständigkeit für sich, für sich allein Werth: nur die gewissenhafte Nachahmung der Worte in Tönen will sie sein, nur aus den Worten selbst hervorwachsen. Nicht Schönheit, nicht Sinnenreiz ist ihr Streben oder ihr Vorzug, sondern Richtigkeit und erschöpfende Treue gegen das anvertraute Wort: die Melodik des deutschen Gesanges ist zuerst logisch oder rhetorisch, nicht ästhetisch. Diese keusche Strenge gegen den Text mußte auch jeglichen Schmuck überflüssig, ja störend erscheinen lassen; wo Figurenspiel im deutschen Gesange sich zeigt, ist es dem Auslande abgelauscht oder direkt von dorther übertragen; auch hört man es ihm deutlich an: der fremde Aufputz will zu dem kargen Melodienzuge der heimischen Weisen wenig passen.

Dem leichtblütigern, sinnlichern Italiener dagegen, der von jeher nur einen melodischen Zusammenhang mit der Musik gehabt und sie daher auch immer nur melodisch gefaßt hat, liegt der Zweck und Werth des Gesanges lediglich im Gesange als solchem, d. h. als Äußerung der Lebensfreude, als Bethätigung des Stimmklanges, der technischen Bravour: Wort und Dichtung sind dafür nur der entfernte Anlaß, das äußerliche Vehikel. Vor dem Inhalt der Worte hat man keine Achtung, er zwingt nicht zum Gesange, er treibt keine Melodie aus sich hervor: diese entsteht vielmehr isolirt für sich und nur im lockersten Anschluß an die Rhythmik

des Textes; im Übrigen ist sie ihr eignes Gebilde, hat sie in sich selbst ihren Werth, ist sie an und für sich schön und lohnend. Diesem sinnlichen Standpunkte zur Melodik genügt daher auch nicht der einzelne Ton auf eine Sylbe, nicht die an den dichterischen Vers sich bindende Tonreihe; im Gegentheil, das übermüthige Kraftgefühl muß mehr thun, muß mehr als einen Ton auf die Sylbe legen, d. h. ihn zur Figur, zum Lauf, zur Kadenz ausspinnen, in der sich das Wohlgefallen, das Bedürfniß nach Freiheit und Wohlklang ungehemmt tummeln kann. Und sind es nicht förmliche Figuren, wozu man die einfachen Töne auflöst, so ist es der sonstige Schmuck der Triller, Mordanten, Doppelschläge u. s. w., womit die Lust am Formenspiel sich Genüge thut. Man singt den Ton nicht direkt heraus, man hält ihn nicht auf seiner natürlichen Tonhöhe fest, sondern man schickt ihm noch eine flüchtige Vorschlagsnote voran, läßt ihm einige vibrirende Pralltöne vorhergehen, ja löst ihn wohl gar ganz in vibrirende Bewegung auf, wie dies im Triller geschieht. Alle diese Eigenthümlichkeiten der südländischen Melodik gehen jetzt an das deutsche Lied über und verhelfen ihm, wenn gleich nicht ohne Widerspruch gegen seine ursprüngliche Einfalt, zu gewandterm, gefälligerm Ausdruck.

Jedoch drang auch geradezu Sinnwidriges aus dem italienischen Styl in den deutschen Gesang ein, indem man z. B. die deutschen Wörter italienisch betonte, männliche Schlüsse im Gedicht musikalisch in weibliche verwandelte, die Künsteleien der Technik auch da anbrachte, wo sie der Wortsinn verbot; ja man setzte wohl gar die Melodie eines ganzen Liedes aus lauter Läufen zusammen — eine wellenförmige Schaukelbewegung statt eines einfachen, klar fortschreitenden Tonganges. Als ungehörig wird dies besonders bei Texten von klarer Haltung oder elegischem Charakter fühlbar, weil man hier mehr als anderswo ruhige, schlichte Melodie ohne Schmuck und Phrasen fordert. In dieser fremden Schule verlor der deutsche Gesang die Wahrheit der Textwiedergabe aus dem Auge und veräußerlichte zu inhaltlosem, täuschendem Geklingel. Durch Beides aber entfremdete man das deutsche Lied seinem wahren Wesen und lenkte es ab von der Bahn seiner stetigen Entwickelung. Diese italienische Melodik hauptsächlich ist Schuld geworden an der bänkelsängerischen Verflachung, der der deutsche Liedergesang von jetzt an theilweise verfällt: an jenen stereotypen Melodiephrasen, die man ohne innere Nöthigung bei jedem Liede anbringt, an jener Melodieführung auf einem und demselben Intervall hinter einander, dem sich im Vortrage

noch ein übermüthiger, gemeiner Accent gesellt — Erscheinungen, die eben nur da möglich sind, wo der Gesang sich rein äußerlich zum Textworte verhält, wo man beim Gesang Nichts mehr fühlt und denkt und ihn daher consequent auch an niedrige Zwecke wegwirft. Bei alledem aber sind die heilsamen Einflüsse der italienischen Melodik ungeschmälert anzuerkennen, daß sie nämlich dem deutschen Liede gewandtere Melodieführung und kräftigern, sprechendern Textausdruck verliehen habe.

Dagegen kommen die harmonischen Fortschritte, die wir von jetzt an im Liede wahrnehmen, ausschließlich auf Rechnung des deutschen Gesanges, der deutschen Arie. Nicht daß das harmonische Grundverhältniß in der Anlage des Liedes wäre aufgehoben worden — wir meinen die Bewegung vom Grundton zur Dominante und von ihr zurück zum Grundton; nein, dieses mußte, als eine psychologisch begründete Nothwendigkeit, auch in der freiesten Fassung des Liedes erhalten bleiben. Wohl aber hält man an dieser einfachen Grundbewegung nicht mehr mit der frühern Ausschließlichkeit fest, sondern erlaubt sich schon Modifikationen, wenn gleich immer noch in Analogie zur ursprünglichen Dominantenbewegung; auch wechselt man häufiger mit den Harmonien, gestattet sich öfter und schneller Modulationen aus einer Tonart in die andere, wagt wohl auch schon Abweichungen in entlegnere und praktisch schwierigere. Wichtiger jedoch ist die Auflösung des einfachen Generalbasses zur ausgeführten Klavierbegleitung und deren zunehmende Selbständigkeit neben der Singstimme. Auf der ersten Stufe unserer Periode hatte man sich mit der schrittweisen Harmonik der Akkorde zur Singstimme begnügt, die in den Ziffern über dem Grundbaß angedeutet standen. Jetzt dagegen, auf der zweiten Stufe, verläßt man die der Singstimme homophonen Akkordschritte und legt die im Akkord enthaltenen Töne wohl schon zu Achtel- oder Sechzehntheilfiguren auseinander, oder man schreibt die den Grundbaß vervollständigenden Töne der Akkorde in kleinen Noten über die Noten des Basses; und auch der Singstimme fügt man, in dem gleichen Streben nach Vervollständigung, wohl eine zweite Stimme, ebenfalls in kleinen Noten, hinzu. Dies thut selbst noch Reichardt in seinen frühesten Gesangkompositionen und entwickelt dabei — in der „Nachricht" vor den „Gesängen für's schöne Geschlecht" — höchst galante Rücksichten, die ihn zu diesem Verfahren bestimmten. „Die zarten Augen der Schönen" sollen nämlich, wie er sagt, sogleich die Gesangstimme, die in großen Noten gedruckt ist, von den zu spielenden Stimmen — in kleinen Noten —

zu unterscheiden im Stande sein; und ebenso sollen die „kleinen Hände der Schönen", die nicht weit greifen können, sogleich sehen, welche Stimmen der Begleitung sie nöthigenfalls auslassen dürfen — nämlich abermals die kleingedruckten; in gleicher Weise können von ihnen die kleinen Noten, die stellenweise im Baß neben dem Grundbaß einherlaufen, ausgelassen werden. Weiter wurde es auf dieser neuen Liedstufe Gebrauch, die kleinen Pausen zwischen den einzelnen Melodiephrasen durch ebensolche Figuren auszufüllen, die wiederum mit kleinern Noten zwischen die Töne der Singstimme, also auf demselben Notensystem mit dieser, gedruckt sind — der erste Ansatz zur selbständigen Begleitung; ja man leitet den Gesang allmälig durch ein besonderes kleines Vorspiel ein, meist über das melodische Motiv der Singstimme, und schließt ihn ebenso durch ein besonderes Nachspiel ab, wozu entweder das Schlußmotiv des Gesanges benutzt oder noch ein Mal zum Anfangsmotive zurückgegriffen wird. Ein weiteres Zeichen von zunehmender Selbständigkeit der Begleitung ist es, wenn die rechte Hand — was sie bis dahin stets gethan hatte — nicht mehr die bloße Gesangmelodie mitspielt, sondern sich schon eine eigne Tonführung erfindet, wozu dann auch, wie erwähnt, die eingestreuten Zwischenfiguren in den Gesangpausen gehören. Ganz folgerichtig ist es, wenn von nun an in den gedruckten Liederwerken die Klavierbegleitung sich zu einem selbständigen, aus zwei Notensystemen bestehenden Komplex unter der Singstimme absondert, nachdem bisher der bloße Generalbaß unter der Singstimme gestanden hatte, die Singstimme selbst aber mit der rechten Hand zusammen nur auf einem System gedruckt gewesen war, weil die rechte Hand getreulich die Melodie der Singstimme mitzuspielen pflegte. — Alle diese Errungenschaften aber nahm das Lied wiederum nicht aus sich, sondern entlehnte sie von der Arie, die in Folge ihrer stärkern Affekte und größern Beweglichkeit längst im Besitz dieser Kunstmittel war.

War der Einfluß der Arie auf das Lied ein direkter, weil sie sich der Hauptsache nach in derselben Sphäre und in einer ähnlichen Form bewegte, so erscheint die Einwirkung der Instrumentalmusik als eine ziemlich entfernte, fast problematische. Denn etwas einander Unähnlicheres kann es kaum geben, als das kleine einstimmige Lied mit dünner Baßbegleitung und die vielstimmige, kunstreich gebaute Massenmusik der Instrumentalwelt. Trotzdem aber rücken beide in einer Beziehung — und es ist eben diejenige, in der wir sie hier zu betrachten haben — sich

überraschend nahe, ja begegnen sich in einem und demselben Prozesse, nämlich dem, selbständig und ausdrucksvoll durch ihre eignen Mittel zu werden, sei es nun, daß dies rein instrumental, ohne die Führerschaft des Gesanges geschieht, oder sei es, noch in Verbindung mit dem Gesange und parallel mit ihm. Für die gesangliche Seite des Liedes war die Arie unmittelbares Vorbild; für die Begleitung jedoch, diese instrumentale Seite des Liedes, konnte es kein analogeres, kein direkteres Vorbild geben, als eben die Instrumentalmusik. Ihre Aufgabe ist es, einen Gefühlsgehalt rein durch ihre eignen, wortlosen Klangwerkzeuge darzustellen, da sie an keinen Text gebunden, durch keinerlei deklamatorische Tendenz befangen ist. So entbehrt sie zwar der Klarheit des Wortausdrucks, der scharfen, gedrängten Pointirung dessen, was sie sagen will; aber sie genießt dafür den Vortheil der ungehemmtesten Freiheit, der wechselndsten Vielgestaltigkeit. Alle Tonwerkzeuge in die Klangmasse eines Tonkörpers zusammenfassend, umspannt sie den gesammten Umfang der Tonwelt und darf diese ungemessene Weite in schrankenlosem Fluge durcheilen. Damit ferner, daß sie nicht an Textworte und Wortsylben gefesselt ist und sich nicht in dem einfachen Tongange einer Gesangmelodie zu erschöpfen braucht, öffnet sich ihr der zweite Weg musikalischer Melodiegestaltung, nämlich die variirende und figurirende, die der spielenden, schwebenden Beweglichkeit. Solch eine bloß hüpfende, fast verfliegende Figuration läßt zwar einen bestimmten Gefühlsgehalt kaum noch erkennbar hervortreten; aber sie befördert unläugbar die Fähigkeit wechselnder und mannigfaltiger Darstellung, indem sie ein Mal dies, ein anderes Mal jenes Motiv für ihren Gefühlsgehalt erfindet, ihn jetzt in diese, dann in eine andere Figur oder melodische Phrase kleidet. Dazu war diese ganze Aufgabe, Gefühle lediglich durch ihre eignen Mittel zum Erklingen zu bringen, für die junge Instrumentalmusik eine völlig neue, da sie bisher nur im Dienste des Gesanges gestanden und ausschließlich zu dessen Füllung und Unterstützung mitgeholfen hatte. Jetzt dagegen sagt sie sich von diesem Zusammenhange los und sucht, auf ihre eignen Füße gestellt, ein Gefühlsobjekt in ihrem eignen wortlosen Idiom wiederzugeben. Und gerade dies Bewußtsein ihrer ersten Selbständigkeit steigerte das Bemühen, auch in der Emancipation, in der Isolirung vom Gesange etwas Ähnliches und in ähnlich sprechender Weise zu sagen, als was der wortklare Gesang für sich allein sagt.

Der nämlichen Tendenz folgt nun auch die Gesangbegleitung, die,

gleichfalls rein instrumental, den Gefühlsgehalt der Textworte in ihrer besondern Weise zu umschreiben oder zu ergänzen strebt. Auch ihr ist der Text nicht in der Weise vorgeschrieben, nicht in dem Maße obligatorisch, wie den Tongängen der Melodie; auch sie ist von keinem Zwange gefesselt, sich so und nicht anders gestalten zu dürfen, vielmehr gebietet sie über den ganzen Tonumfang ihres Instruments und über alle Möglichkeiten frei figurirender Tongestaltung, wie die Instrumentalmusik. Und gerade jetzt, wo sie sich eben selbständig zu bilden anfing, hatte sie Gelegenheit, von der Instrumentalmusik zu lernen und gleichfalls Versuche im figurirenden Tonspiel zu machen; die ersten Spuren davon und die allmälig besser werdenden Fortschritte darin treten bereits auf unserer jetzigen, zweiten Liedstufe deutlich zu Tage. Statt daß die Klavierbegleitung sich bisher dabei begnügt hatte, die bloße Gesangmelodie in der rechten Hand mitzuspielen und ihr vielleicht noch eine zweite Parallelstimme beizufügen — wie man weiß, in Terzen oder Sexten — erfindet sie sich jetzt Figuren, die augenscheinlich nicht vokal, sondern instrumental gedacht sind: Läufe, die im Munde eines Sängers zur Unmöglichkeit werden würden, Harpeggien, die ebenfalls nur für die gewandtere Instrumentaltechnik ausführbar sind, vollgriffige Akkorde, die sich dem immer nur einstimmigen Gesange von selbst verbieten, einen Umfang der Tondimensionen endlich, eine Weite und Gelöstheit der Intervalle von einander, einen ununterbrochnern und schnellern Wechsel der Intervalle, als die mehr zusammengehaltene und getragene Gesangmelodie ihn besitzt. Eine noch speciellere Einwirkung der Instrumentalmusik auf das Lied aber dürfte sich kaum nachweisen lassen, selbst nicht von der damals schon auffallend entwickelten Klaviersonate, in der man bereits sehr lebendige Vorgänge schilderte. Die Klaviersonate lag nur auf demselben Wege wortloser Instrumentaldarstellung, worin auch die instrumentale Klavierbegleitung versirt, konnte also dieser sich bildenden Begleitung selbst den Weg zeigen und ihr gewisse Formen fertig darbieten: sie konnte ihr zeigen, zu welcher Selbständigkeit und Vollstimmigkeit, zu welcher Kunst der Malerei sie es auf der bloßen Tastatur möglichenfalls einmal bringen könne; aber noch weitere kongruente Verwandtschaftspunkte zwischen beiden Gattungen sind, wie gesagt, nicht erweislich. — Als Resultat dieser ganzen Betrachtung aber ist festzuhalten, daß, was sich in der Weiterentwickelung des Liedes von gesteigertem Ausdruck und von freierer Formgebung zu erkennen giebt, sei es in der Singstimme oder in der

Begleitung, theils der farbenreichen und lebensvollen Opernarie, theils der formgewandten, figurenreichen, ruhelos wechselnden Instrumentalmusik zu danken ist.

Was sich bei so vielseitigen Einwirkungen auf das Lied von selbst ergiebt, braucht man kaum ausdrücklich hervorzuheben: daß nämlich durch den Arienstyl die eigentliche Liedform wenn nicht verloren ging, so doch die erste Erweiterung erhielt und neben ihrer fernern Pflege durch die Kunstmusiker nur noch für die naiven Zwecke des Volkes und der Kinderwelt erhalten blieb. Denn ganz aufgehört hat man ja bekanntlich niemals, kleine Lieder zu singen, und manche Komponisten kennen das Lied gar nicht anders, als in dieser kleinen Gestalt, im echten, derben Volkston. Aber aus dem Liede im Ganzen ist etwas Anderes geworden, in der Behandlung der Kunstmusiker hat es sich der Arie angenähert, ja man hat wohl selbst Arien im großen Styl aus ihm gemacht. Und daß hiermit die Liedkomposition im Ganzen gewonnen habe, daß jetzt ein wärmeres Blut sie durchströme, daß in dem erweiterten Liede mehr Schwung und Zug, tieferes Gefühl und schönere Kantilene sei, als in dem kurzen und knappen — wer wollte das läugnen? Das Lied mag jetzt weniger Lied im engen und strengen Sinn sein; aber mehr Gesang, mehr Wahrheit der Seelensprache ist entschieden in ihm. Man sieht, es tritt jetzt dasjenige in Kraft, wonach das Lied von Anfang an gestrebt hatte und wodurch es erst wirklichen Kunstwerth bekam: das Musikalische gewinnt die Oberhand und das Dichterische, das bis jetzt durch seine Massenhaftigkeit die kleinen Melodien erdrückt hatte, tritt zurück, oder es rücken, wo ein dichterisch schöner Text dem Liede zu Grunde liegt, beide Seiten auf gleiche Höhe, durchdringen sich zu ebenbürtiger Geltung. Bisjetzt war ein langer Schweif von Textstrophen hinter der kurzen Liedmelodie einhergezogen; von nun an aber werden die Texte kürzer, auch poetisch werden die Lieder mehr wirkliche Lieder von kurzem, gedrungenem Gefühlsausdruck und dadurch werthvoller, ja die Komponisten selbst bitten sogar die Verfasser, die Texte fortan zu beschränken, und geschmackvolle Komponisten, denen selbst die Vervollkommnung des Liedes am Herzen lag, wie z. B. P. Schulz und Reichardt, diese eigentlichen Reformatoren des Liedes, wählen, jeder nach dem Stande der zeitgenössischen Lyrik, auch nur gute Texte. Wenn noch vor Kurzem alle Texte den Komponisten gleich mundrecht gewesen und selbst völlig werthlose für den Gesang zugerichtet worden waren, so verfahren auf der ariösen Stufe des Liedes

die Komponisten schon äußerst wählerisch und wagen sich unberufner Weise auch an solche Gedichte, deren poetische Vortrefflichkeit jede musikalische Behandlung überflüssig machte. Dabei bleiben freilich auch solche Texte noch nicht aus, wie wir sie aus dem Schminke- und Puderstyl des vorigen (17ten) Jahrhunderts gewohnt sind; die Texte werden nicht mit einem Schlage liedmäßig kurz oder dichterisch schön; die Dichtung ist noch nicht in allen Stücken zur Vernunft gekommen, geschweige schon durch und durch poetisch und empfindungsvoll. Noch immer wählt sie so abgeschmackte, widersinnige Titel, daß auch die kühnste Phantasie sie sich nicht vorstellig machen kann. „Musikalisches Tafel-Konfekt" z. E. — eins der unschuldigern Beispiele — ist nur eine Spielerei mit dem Bilde einer besetzten Tafel und deren Gerichten, denen hier die musikalischen Leistungen und Gaben verglichen werden — dergleichen läßt sich noch allenfalls ertragen. Aber was macht man mit einer „Musikalischen Rüstkammer auf der Harfe" und Ähnlichem, wo völlig heterogene Begriffe und Gebiete auf's Engste mit einander verbunden sind, als ob sie ganz selbstverständlich zu einander gehörten? Und was läßt sich von Liedmelodien erwarten, die unter der Firma solchen Widersinns in die Welt geschickt wurden? Im Großen und Ganzen jedoch ist der Übergang der Lyrik zum Bessern unverkennbar und deshalb auch der Abstand zwischen Dichtung und Komposition nicht mehr so schroff, wie früher, weil das Lied in musikalischer Hinsicht sich ausnehmend gebessert hat, gebessert unter den Einflüssen der Arie.

Kein Wunder daher, wenn das so vervollkommnete Lied in den Augen der Musiker wie des Publikums wieder sichtbar steigt. Während in der ersten Hälfte dieses ariösen Zeitraums — wie wir bald sehen werden — das Lied sich fast zu Tode schweigt und kaum noch einzelne Laute hören läßt, wird es seit den fünfziger Jahren wieder der bevorzugte Pflegling wenigstens der mittlern und kleinen Meister — denn die großen erschöpften sich, wie wir wissen, an höhern Aufgaben. Während jene erstere Hälfte sich wie ein dürres Brachfeld vor unsern gelangweilten Blicken dehnt, schießen in der zweiten Hälfte überall wieder frischgrüne Schößlinge aus dem Boden, ja umblüht uns ein dichtbelaubter Garten von Liederblumen, gereift an der mildern Sonne des südlichen Gesanges, der von dorther gekommenen Arie. Unter ihrer Einwirkung zumal konnte sich denn auch, in der Hand genialer Musiker, das deutsche Lied aus der Starrheit wieder zur Freiheit und Schönheit entbinden und zuletzt wieder

rein deutsch, volksthümlich schlicht und einfach werden. Und das Publikum, wie immer dankbar für die neuen Gaben, öffnet seinen Mund wieder fröhlich dem Liedergesange und erfreut sich an ihm beim einsamen Klavier, wie im Kreise „fröhlicher Gesellschaften“. Diesen mehr praktischen Dienst leistete besonders das kleine, volksthümlich anklingende Lied, das hier wieder die Rechte seiner Gattung geltend machte und dafür sorgte, daß nicht das gebesserte Kunstlied sich gar zu übermüthig aufblähete.

Nur eine Gattung der Gesangmusik und sogar ein Nebenzweig des Liedes selbst, der bisher mit dem eigentlichen Liede immer zusammengehalten hatte, kommt bei dieser freiern Behandlung zu kurz: das ist der Choral. Der Choral hatte im mehrstimmigen Tonsatz seine breiteste Entfaltung und seine höchste Blüthe erlebt, dabei aber freilich auch an dem praktischen Mangel gelitten, daß er in dieser Gestalt für den Gemeindegesang unausführbar gewesen war, und sodann an dem zweiten Übelstande, daß die polyphone Behandlung der Idee des Chorals, nämlich einmüthiges Gemeindebekenntniß zu sein, widersprach. Aus dieser Unwahrheit rang sich das religiöse Gefühl unter den fortgesetzten Nachwirkungen der Reformation heraus und führte, mit dem allgemeinen Umschwunge des lyrischen Gesanges von der Polyphonie zur Monodie, auch den Choral schließlich zur Einstimmigkeit, dieser ebenso wahren als praktisch brauchbaren Methode zurück.

Aber man verkenne nicht, daß mit dieser wiedergewonnenen Einstimmigkeit auch die Gefahr der Verweltlichung für den Choral erwacht war, daß dieselbe Einstimmigkeit, die für das weltliche Lied alle weitere Entwickelung und Vollkommenheit in sich schloß, für den Choral, falls man auf ihn dieselbe Erweiterung und Steigerung anwandte, das Signal zur Verflachung, ja zur Auflösung sein mußte. Bisher war der Choral, theils durch seinen eignen Ernst, theils durch den abwehrenden Schutz kirchlicher Verordnungen vor jeder Profanation bewahrt geblieben. Aber seitdem das weltliche Lied, dieser nächste Gattungsverwandte des frommen Kirchenliedes, einstimmig geworden war, ging von dessen zunehmender Gewandtheit und Weltlichkeit auch auf den Choral etwas über. Hierzu gesellte sich noch der sehr wichtige ethische Übelstand, daß die Menschheit des 17ten und 18ten Jahrhunderts längst nicht mehr so glaubenseifrig war, nicht mehr so unbefangen dem blinden Autoritätsglauben an die Suprematie der Kirche huldigte, wie die frommen Jahrhunderte des Mittelalters, vielmehr fand sie für ihre aufgeklärtere Über-

zeugung auch freiere Bekenntnißformen und konnte es nicht hindern, daß nicht auch der würdevolle Kirchengesang in die wachsende Strömung der Menschlichkeit und Schönheit hineingerissen wurde. Und bei diesem gefährlichen Prozesse sehen wir den Choral in dem vorliegenden Zeitraum ankommen.

Eingeleitet dem Principe nach war dieser Prozeß, genau genommen, schon mit der Reformation, die gegen jedes bloß äußerliche Herkommen protestirt und in allen Dingen auf die Wahrheit der Sache, auf den geistigen Gehaltskern gedrungen hatte. Nachdem die Reformatoren, Luther voran, die Macht und Freudigkeit des jungen Glaubens im deutschen Kirchenliede ausgetönt und die Männer des 30jährigen Krieges, vor Allem Paul Gerhard, eine fast ebenbürtige Nachblüthe jener begeisterten Lyrik heraufgeführt hatten, kann das Kirchenlied schon in Spener und Aug. Herm. Francke pietistisch süßlichen Spielereien nicht entgehen und verfällt in des gemüthvollen Gellert's Liedern der rationalistischen Aufklärung seines Jahrhunderts. Diesem Prozesse analog erscheint nun auch der musikalische Verfall des Chorals und ist bereits in ganz bestimmten verderblichen Wandlungen und Symptomen nachweisbar. Solche sind hauptsächlich das allmälige Schwinden der alten Kirchentonarten, auf deren Grundlage sich der Choral einst zu breiter Polyphonie entfaltet und die fremdartige, fast herbe Majestät seines Gesammtklanges bekommen hatte. Sodann gehören hierher jene Züge der weltlichen Gesangentwickelung, die im Übrigen (an und für sich) nur Zeichen des Fortschritts waren, auf religiösem Gebiete aber zerstörend wirken mußten: z. B. das Hereindringen der italienischen Gesanggattungen in die deutsche Musik, darunter des Madrigals und später des Kirchenkoncerts; die direkte Übertragung weltlicher Melodien auf den Kirchengesang; das tendenziöse Streben nach scharfem Einzelausdruck der Gefühlsnüancen u. s. w. Die lebensvolle Rhythmik des alten Chorals, eine seiner Hauptzierden, war unter solchen Bestrebungen geschwunden und statt ihrer die charakterlose Gleichmachung aller Noten eingeführt worden, womit jede Lebendigkeit, jede Mannigfaltigkeit und charakteristische Eigenthümlichkeit aufhörte. Und diese Verschlechterung des Chorals, diese Vernichtung seiner rhythmischen und harmonischen Schönheiten und seine Zurückführung auf die einfachste Behandlungsweise erklärten selbst durchgebildete Musiker, wie Ad. Hiller (1793), für eine Nothwendigkeit, für einen Gewinn, ja Nägeli schalt sogar den alten Choral plump, roh und abgeschmackt und seinen Wort-

ausdruck sinnwidrig. So drang, praktisch wie theoretisch, die Verseichtigung und Verflachung von allen Seiten in den Choral ein und schuf Melodien, die von weltlichen Gesangweisen, selbst von Tanzmenuetten sich in Nichts mehr unterschieden. Einzelne Choralmelodien voll Innigkeit hat das 18te Jahrhundert noch hervorgebracht; im Ganzen aber werden die Melodien immer länger, immer kraftloser, immer muntrer, also weltlicher in der übelsten Bedeutung. Besonders das ist ein Beweis für die verlorengegangene Würde des Chorals, daß die Choraltexte, die frommen Kirchenlieder nicht mehr ausschließlich in Choralform von der Musik behandelt werden, sondern daß man sie einer freien, nur liedmäßigen Fassung für fähig hält. Ganz die nämliche Kompositionsmethode, womit man jeden weltlichen Text, jedes leichte Liebeslied in Musik setzte, wandte man auch auf die geistlichen Texte an; und dieselben Komponisten, die sich im profanen Gesange mit Auszeichnung hervorthaten, bekundeten — wenigstens nach dem Urtheil der Zeitgenossen — ebensoviel Geschick zur religiösen Liedkomposition. Als Dichtungen sind z. B. von Gellert's Liedern nicht wenige in kirchlichen Gebrauch übergegangen und erfreuen sich einer Vorliebe in der Gemeinde, daß sie selbst mit P. Gerhard's tiefinnigen Liedern gleich rangiren, wogegen von Em. Bach's Melodien zu Gellert's Gedichten keine einzige das Glück gehabt hat, im Gemeindegesange Aufnahme zu finden. Daß Bach aber diese „Religiösen Oden und Lieder" überhaupt schreiben konnte und daß er sie ganz im Style weltlicher Lieder schrieb, ist eben ein unwiderlegliches Zeugniß für die Verweltlichung der ganzen Gattung. Dergleichen war nur da möglich, wo man kein Bewußtsein mehr hatte von der Einfalt und Großheit des Chorals; diese allein hätte, wäre sie noch lebendig gewesen, von jener verschnörkelten, profanirenden Kompositionsweise abhalten müssen.

Daß dieser ganze Umschwung in der Liedentwickelung sich vornehmlich im protestantischen Norden Deutschlands vollzieht, leiteten wir schon früher aus der größern Tiefe und Intensität des nordischen Naturells ab, das es mit der Durchführung eines neuen Principes, mit der Durcharbeitung einer neuen Methode von jeher ernster genommen hat, als der leichtlebige, zerstreuungssüchtige Süden. Schon mit der Dichtung war es damals an den Südabhängen des deutschen Parnasses schwach bestellt. Die produktive Armuth der Lyrik begnügte sich dort mit Blumauer und ähnlichen Dichterlingen, während im Norden schon Klopstock, Gellert, Bürger, Göthe u. A. ihre volltönende Leyer stimmten; und in der

Gesangmusik hatte man dort entweder nur Sinn für die pathetisch gespreizte Opernarie — denn das war sie unter den Händen schlechter Komponisten wirklich — oder für gemeine Gassenhauer, für das halb zotenhafte Straßenlied. Selbst noch Haydn und Mozart litten, abgesehen von ihrer anderweitig begründeten Gleichgültigkeit gegen das Lied, unter der Ungunst der Dichtung. Ihre Liedkompositionen sind, wie wir später sehen werden, theils arienmäßig, theils instrumental zugeschnitten und Nichts weniger als gute Lieder, die Texte aber so erbärmlich, wie es das poesielose Geschreibsel obscurer Lokalpoeten nur immer sein kann. Sie würden, zumal für ihre seltnen Ergüsse im Liede, nicht solchen Schund gewählt haben, hätte ihre Umgebung ihnen Perlen geboten. Dahingegen war der Norden zu ernst geartet, als daß er sich bei der bloß sinnengefälligen Melodiösität des südlichen Opernklanges hätte beruhigen sollen. Er hielt sich an die ernsteste Seite der Sache, ergriff den Theil davon, der wesentlich Arbeit war und ließ den Einfluß des fremdländischen Melodiereizes nur soweit zu, als er der Liedentwickelung im Ganzen förderlich sein konnte. Er hielt am Begriffe, an der Grundform des Liedes fest und erweiterte diese nur, soweit das innere Bedürfniß der Entwickelung, der Kunstwerth der Gattung es zuließ. Daß daher der Norden diese ganze Liedstufe fast allein beherrscht und der Süden sich daneben beinahe in Sprachlosigkeit verliert, leuchtet nach dem Gesagten von selbst ein.

Jedoch vermochte auch der Norden gegen die Unproduktivität der Zeit im Ganzen Nichts, deren erste Hälfte sich uns — wie wir ihn jetzt bestimmt bezeichnen können — als

der liederarme Zeitraum

darstellt.

Wo das musikalische Schaffen so dünn gesäet ist, wie hier, wo im Laufe ganzer Jahrzehnte kaum ein Tonsetzer, kaum ein Liederwerk von Bedeutung auftaucht, da darf man nach der Schule, welcher die Meister etwa angehört, nach dem gemeinsamen Princip, welchem sie anhingen, nicht fragen. Wir haben hier keine zusammenstehende Masse, keine geschlossene Zunft von Komponisten vor uns: nur vereinzelt treten die etwa vorhandenen auf, jeder für sich allein stehend und örtlich von den übrigen geschieden: der eine in Hamburg, ein anderer in Thüringen, ein dritter in Berlin oder in einem entfernten Provinzialstädtchen verstreut. Ebenso sind die Einzelnen durch ganze Menschenalter von einander getrennt und daher ohne Berührung, ohne Verwandtschaft unter einander, jeder fast

ein Autodidakt, der in seiner Kunst erst Studien macht und seine Versuche auf eigne Faust anstellt. Aus demselben Grunde fehlt dem musikalischen Schaffen der Betreffenden auch der innere Mittel- und Sammelpunkt, d. h. es ist keine ausgeprägte Methode, kein klares, bestimmtes Ziel, welches diese Musiker verfolgen: jeder geht vielmehr seinen eignen Weg, huldigt seiner individuellen Neigung, verharrt entwickelungslos immer in dem nämlichen Stadium des Unvermögens oder des praktischen Geschicks. Alle aber, so wenige ihrer sind, schwanken unsicher zwischen dem Alten und dem Neuen, zwischen der frühern Sylbendeklamation und dem eben aufkommenden Arienstyl, manche ausschließlich der bisherigen Methode zugethan, andere schon Anhänger der neuen; ein Theil der wenigen Lieder ist noch streng in der kleinen Liedstrophe abgefaßt, ein anderer läßt bereits die ersten Anläufe zur freiern Figurirung erkennen. Und dies Letztere ist denn das eigentlich Neue und Charakteristische, dasjenige, was diese ganze Liedstufe wesentlich herbeiführt und — zumal in ihrer zweiten Stufe — kennzeichnet. Zunächst jedoch bleibt das kleine Liedschema noch immer in Geltung, die sylbenweisen Melodieschritte sind noch ganz die der deklamatorischen Stufe, und arienhaft behandelte Lieder mit Lauf- und Rouladenwerk zeigen sich nur erst wenige; ja die beiden wichtigsten Liedersammlungen dieses ersten Zeitraums, nämlich die „Musikalische Rüstkammer“ (1719) und das „Ohren vergnügende Tafel-Confect“ (1737), enthalten nur Lieder nach der frühern Methode. Jene arienähnlichen Lieder aber sind — auffallend genug — gerade von den größten Meistern, die, wenn sie sich überhaupt zum kleinen Liede herabließen, die dahin gehörigen Gesangstücke mit Figuren und Schnörkeln aufputzten. Die schlichten, nach der ältern Methode behandelten Lieder dagegen rühren meist von kleinen, namenlosen Musikern her, die in pietätsvoller Beschränktheit an der guten alten Weise festhielten, möglichenfalls Gefahren für das schlichte Lied von der ausschweifenden Opernarie fürchtend. Das Eindringen dieses neuen Elementes aber merkt man, wenn auch nur spärlich, an kleinen Figuren in der Melodie, die zugleich für die erwachende Gesangstechnik des Zeitalters einen ersten Reiz hatten, an dem schnellern Wechsel und den weitern Entfernungen der Intervalle, die sich schon von einander zu lösen anfangen, an der mehr instrumental gehaltenen, mehr ausgeführten Klavierbegleitung: hierin kündigt sich die innere Beseelung der Gesangmelodie, das höhere Pathos der Produktion (nach damaligen Begriffen), die Einwirkung der Arie an.

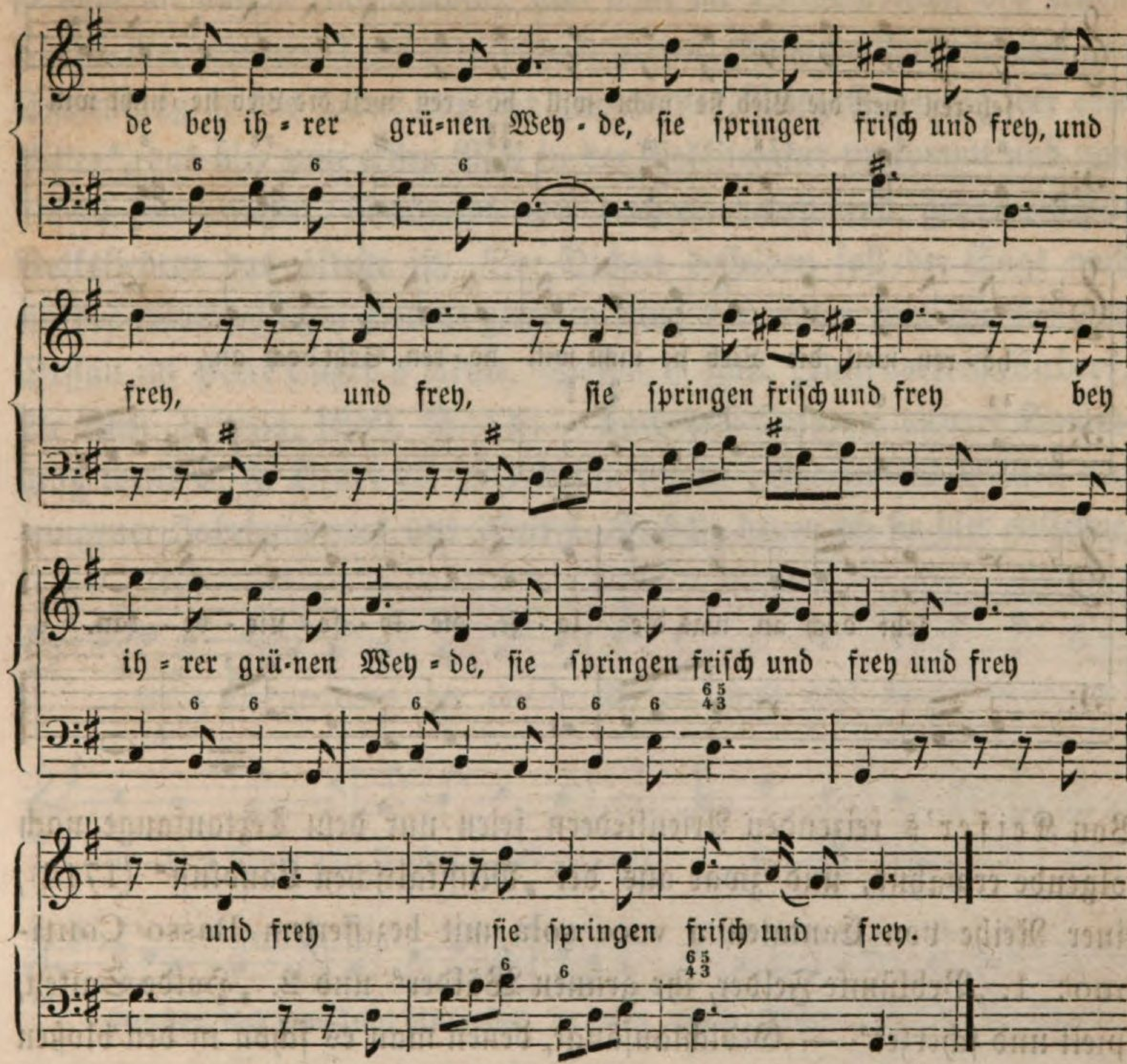
Dürfte nun der Liedhistoriker über sein Gebiet hinaus in das allgemeine Feld der Musikgeschichte greifen, er hätte hier einen glänzenden Zeitraum zu schildern, höchst wichtig für die Musikentwickelung im Ganzen, wie fruchtbar an neuen und eigenthümlichen Werken in der betreffenden Gattung. Die italienische Oper und das deutsche Singspiel sind es, welche diesen Zeitraum mit ihrem ersten Ruhm erfüllen, in einem Umfange, daß neben ihnen jede andere Gattung in Schatten tritt und daß sie auch den lyrischen Duft der musikalischen Zeitatmosphäre in ihre großen Reservoirs absorbiren. Mit ihnen beginnen nun zugleich jene beiden Richtungen den Wettlauf, die — schon oben von uns gekennzeichnet — die deutsche Musik von nun an in ebenso seltsamer als förderlicher Rivalität und Mischung beeinflussen sollten: der italienische und der deutsche Gesangstyl.

Bisher hatte die gesammte deutsche Musik einen rein deutschen Zuschnitt gehabt, weil sie mit dem Auslande noch nicht in Berührung gekommen war und schon deshalb Einwirkungen, z. B. des italienischen Gesanges, noch nicht erfahren haben konnte. Selbst noch Heinr. Schütz, ein Schüler des Italieners Gabrieli und die erste musikalische Persönlichkeit des damaligen Deutschlands in der geistlichen wie in der dramatischen Komposition, hält in der von ihm geschaffnen deutschen Oper noch ganz an den deutschen Formen fest; und in dieser nationalen Reinheit verharrt die deutsche Oper bis gegen 1690. Aber von da an — also schon vor 1700 — wird, hauptsächlich durch den berühmten Maëstro Steffani, der italienische Styl in der deutschen Oper heimisch und den Komponisten gilt es von nun an als Ehrensache, in diesem Styl zu schreiben, wie es anderseits für die Hofbühnen Ehrensache wurde, die neuen italisirenden Opern durch italienische Sänger aufführen zu lassen. Dagegen wurde die deutsche Richtung fortgeführt und die Oper auf deutscher Basis begründet schon durch einen Vorläufer der eigentlichen Blüthezeit, nämlich durch den Fürstl. Sächsischen Kapellmeister zu Weißenfels Johann Philipp Krieger (1649—1725) — nicht zu verwechseln mit dem obigen „Arien"- und Liedersänger Adam Krieger (S. 151). Dieser Musiker hält in seinen „Auserlesenen in denen dreyen Sing-Spielen Flora, Cecrops und Procris enthaltenen Arien" u. s. w. (Nürnberg, 1690) die zweitheilige deutsche Liedstrophe mit der Wiederholung des Anfangsmotivs am Schluß als stehende Form der Arie fest und spinnt die sehr gefälligen Melodien nur erst ganz bescheiden zu kleinen Figuren und Rouladen aus, wechselt, dem

Wortsinn entsprechend, hier und da das Tempo, wiederholt mitunter inhaltvolle oder wirksame Textstellen, setzt manche Arie zweistimmig u. s. w.; selten nur läßt er die beiden „Theile“ der Grundform fallen und führt die Arie zu einem fortlaufenden Gesangstücke aus. Von höchster Wichtigkeit aber für die deutsche Oper wird erst der Hamburgische und später hochfürstl. Mecklenburgische Kapellmeister Reinhard Keiser (1673—1739), ein höchst genialer, unerschöpflich produktiver Musiker, der 116 Opern oder richtiger Singspiele geschrieben und viele damals beliebte allegorische und mythologische „Ballette“ mit Musik ausgestattet hat. Ein ebenso leichter, graziöser Melodiker, besonders in liedartigen Weisen, wie ein höchst gewandter musikalischer Dramatiker, der ebenso deklamatorisch richtig, wie melodisch lieblich und schön zu setzen und alle Affekte des Seelenlebens musikalisch wiederzugeben verstand, hat er sein Hauptverdienst doch darin, daß er der Opernarie die deutsche Liedform zu Grunde legte, indem er deren melodische Phrasen entweder erweiterte oder mehre derselben, behufs schärferer Charakterisirung der Textnüancen, aneinanderreihete und in Beziehung setzte. Dürfte, wie gesagt, der Historiker in diese Literatur, und sei es auch nur in die Literatur von Keiser's Singspielen, hinübergreifen, er würde die reichste Ausbeute an Liedmelodien finden und in Verlegenheit sein, welche darunter er als die gelungensten und charakteristischsten ausheben solle. Nur verstohlen sei es gewagt, aus dieser Schatzkammer einige Stücke zu plündern, die, als das Schönste der damaligen Gesangslyrik, die fehlenden Lieder selbst ersetzen mögen. Die Manen Joh. Phil. Krieger's verzeihen den Raub, den wir an des Meisters „Auserlesenen Arien“ (Nürnberg, 1690) mit den beiden lieblichen Liedern begehen: „Der Sommer kommt herbey“ und „Seht doch an“.

„Der Sommer kommt herbey“. (Flora. II Handl. V Auftritt. S. 16.)





„Seht doch an". (Cecrops. I Handl. VI Auftritt. S. 43.)



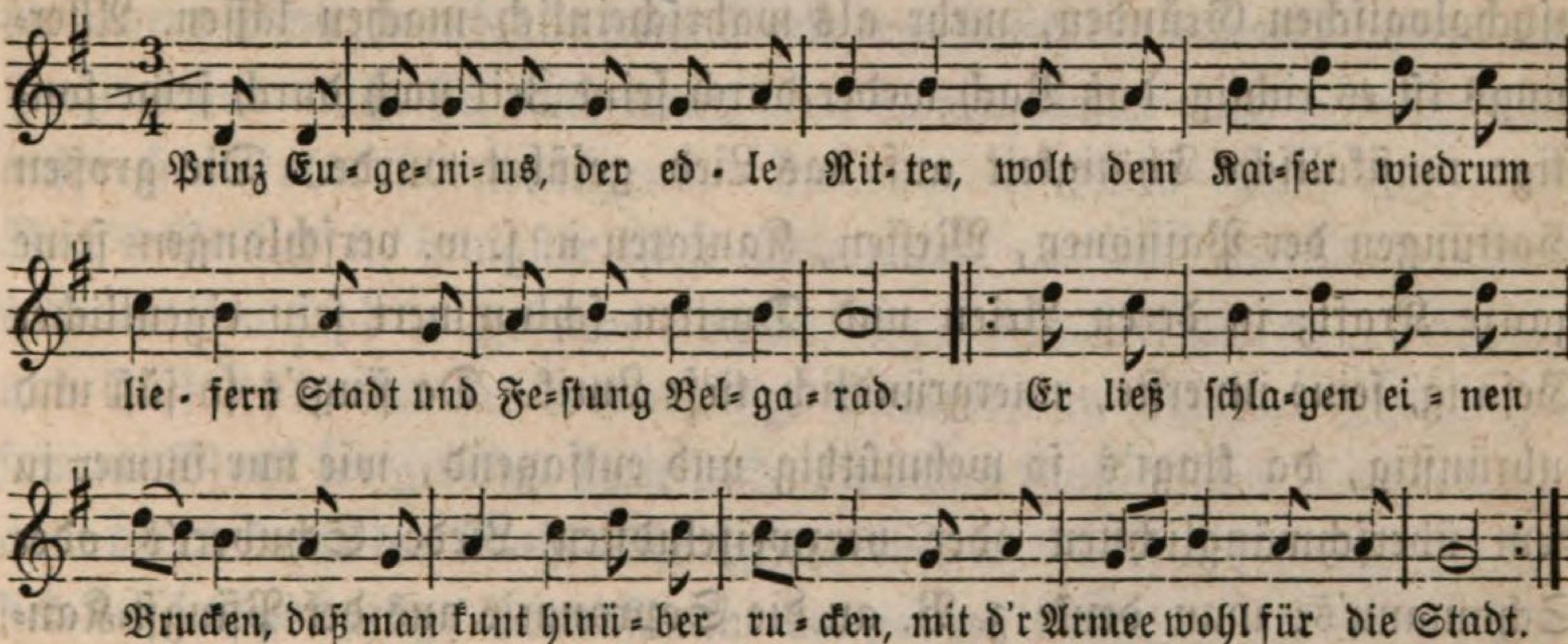


Von Keiser's reizenden Arienliedern seien nur dem Textanfange nach folgende erwähnt, und zwar aus der „Musikalischen Landlust" (1714), einer Reihe von Cantaten a voce sola mit beziffertem Basso Continuo: 1. „Beblümte Felder, ihr grünen Wälder" und 2. „Holde Saiten, spielt und scherzet" — Gedichtanfänge, denen man es schon in den bloßen Worten anhört, daß der gesangreiche Melodiker reizende Lieder daraus werde geschaffen haben. Ähnlichen Weisen begegnen wir bei Keiser öfter, z. B. schon in einer frühern Oper, dem „Zugeschlossenen Tempel des Janus" (1698), wo es u. A. heißt:

„Holde Schatten, kommt und scherzet,
Treibet mit mir eure Lust" u. s. w.

Um so rathloser sehen wir uns dagegen nach eigentlichen Liedern in derselben Zeit um. Während der ganzen beiden Jahrzehnte von 1700 bis 1720 verzeichnet die Literatur des Liedes nur ein einziges und noch dazu bloß handschriftliches Werk: „Musikalische Rüstkammer auf der Harfe" (1719), ohne Namen des Komponisten oder Herausgebers. Die darin enthaltenen einstimmigen Lieder mit Baßbegleitung sind ohne hervorragende Eigenthümlichkeit, nicht gerade bedauernswerth schlecht, aber auch nicht edel oder schwungvoll oder frisch, die meisten von gedrückter Stimmung, wie der nüchterne, freud- und poesielose Geist des Jahrhunderts es mit sich brachte: Lieder, deren lahmen Melodien man es ansieht, daß sie künstlich gemacht sind, und auch darin wenig liedmäßig, daß

sie ohne die übliche Zweitheilung und ohne die Wiederholung des ersten Theils ihre trockenen Texte geradedurch singen. Das werthvollste Lied der Sammlung ist das später populär gewordene „Prinz Eugenius, der edle Ritter“, das hier zum ersten Mal in der Liedliteratur vorkommt und von unsern sämmtlichen, überhaupt noch nachweisbaren und gebräuchlichen Volksliedern das älteste ist. Der Dichter desselben soll der Sage nach ein brandenburgischer Soldat gewesen sein, der unter dem Fürsten von Dessau im Heere Eugen's diente. (Hoffm. v. Fall. „Uns. volksth. Lieder“. 2te Aufl. Leipzig, 1859. S. 113.) Nach dem Original unserer Sammlung theilt C. F. Becker die Melodie in seinen „Liedern und Weisen vergangener Jahrhunderte“ mit (Heft I. S. 54), denen ich sie hier entlehne.



In dieselbe Zeit, etwa 1720, fallen nun, meinem Dafürhalten nach, auch die beiden Lieder, welche die Musikgeschichte von Seb. Bach (1685—1750) besitzt: „Erbauliche Gedanken eines Tabackrauchers“ und „Aria di Giovannini: Willst du dein Herz mir schenken“, beide im Original Eigenthum der Kgl. Bibliothek in Berlin, und zwar, nebst Chorälen und Klavierstücken, in einem theils von Bach selbst, theils von seiner zweiten Frau und damaligen Braut, Anna Magdalena Wülkens geschriebenen Notenhefte. (A. E. Brachvogel: „Friedemann Bach. Ein Roman.“ 3 Bde. Berlin, 1858. Anhang.) Über die muthmaßliche Entstehungszeit der „Tabackspfeife“ läßt sich, da dem Original keine Jahreszahl beigefügt ist, etwas Sichres nicht wohl festsetzen. Auf die Entstehungszeit des andern Liedes hingegen leitet die Vermuthung Zelter's (A. E. Brachvogel a. a. O.), daß Bach, seinen Vornamen Johann in das mehr künstlerische Giovannini idealisirend, dies Lied für seine Braut, die erwähnte Anna Magdalene, geschrieben habe. Da nämlich seine Verheirathung mit dieser — historisch erweislich — 1721 fiel, so

würde allerdings das Jahr 1720, in runder Zahl, ungefähr das Geburtsjahr des betreffenden Liedes sein.

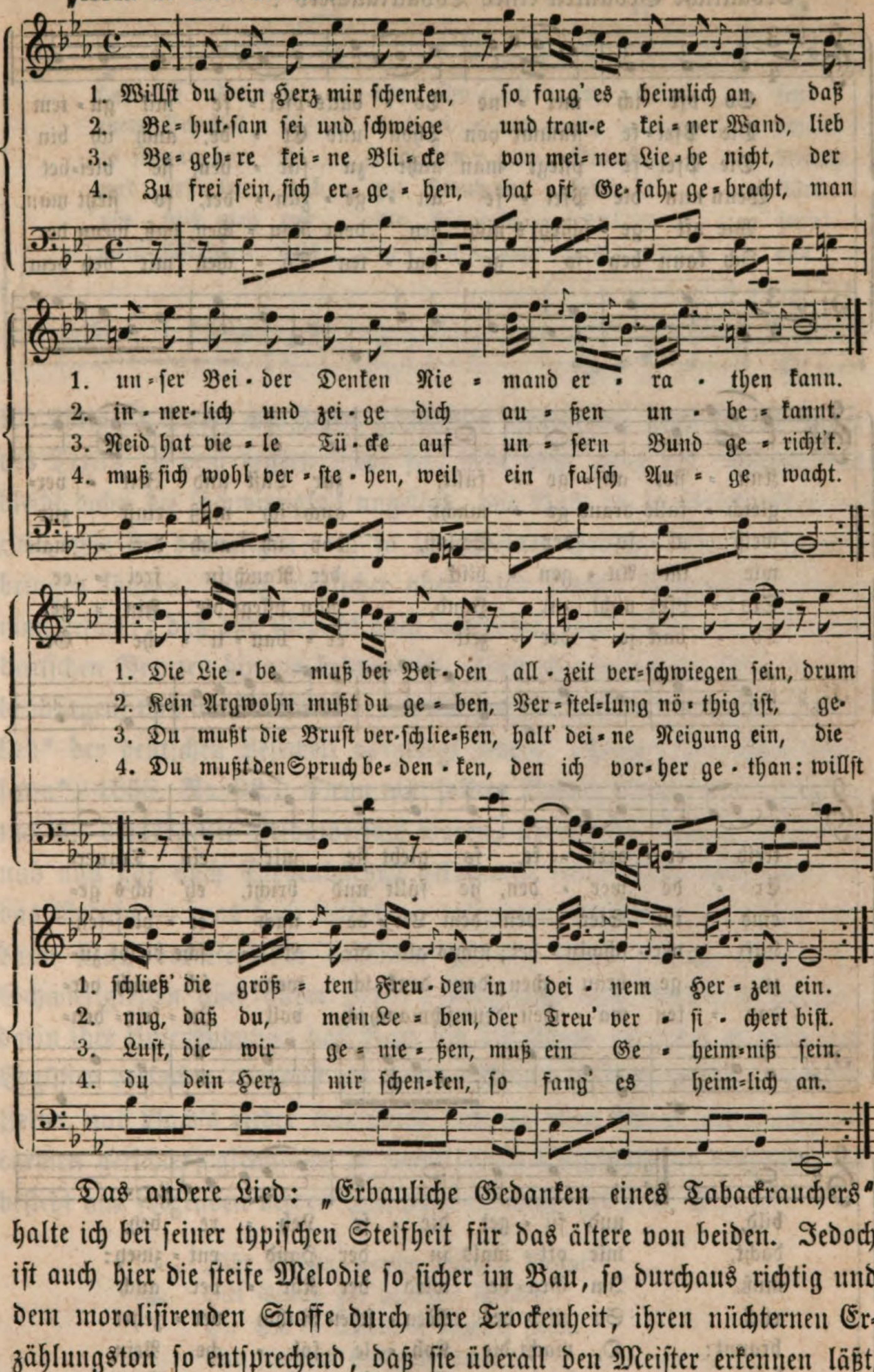
Diejenigen, welche von den erwähnten Originaldokumenten Nichts wissen und Bach bloß nach seinen großen Tonwerken beurtheilen, finden die beiden Lieder so abweichend von Bach's sonstiger Musik, daß sie seine Autorschaft daran in Abrede stellen; besonders in der Melodik glauben sie den wohlbekannten und bestimmt ausgeprägten Melodienzug des Altmeisters nicht wiederzuerkennen. Aber all dergleichen Bedenken müssen Angesichts der verbürgten Originale verstummen und Bach bleibt der Komponist der beiden in Rede stehenden Lieder. Jedoch auch, wenn diese historischen Zeugnisse nicht vorlägen, würde sich Bach's Autorschaft, und zwar aus psychologischen Gründen, mehr als wahrscheinlich machen lassen. Allerdings ist es richtig, daß Bach weder durch seine Zeit noch durch seine sonstige musikalische Thätigkeit auf das Lied geführt wurde. Die großen Gattungen der Passionen, Messen, Kantaten u. s. w. verschlangen seine ganze Kraft; in deren Arien und Duetten schlummert sein eigentlicher Gesang, seine innerste, unergründlich tiefe Lyrik. Da singt's so süß und inbrünstig, da klagt's so wehmüthig und entsagend, wie nur immer in dem überschwänglichsten oder verzweifelndsten Liede Schubert's oder Schumann's: man denke z. B. an die Sopranarie aus der Pfingst-Kantate: „Mein gläubiges Herz, frohlocke“, an die Echo-Arie aus dem Weihnachts-Oratorium: „Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen“, an das Wiegenlied aus ebendemselben: „Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh'“ u. a. Dichterische Anregung von außen aber gab dem Meister seine Zeit keine, wofür u. A. der Umstand bezeichnend ist, daß die beiden vorliegenden Lieder bloße Gelegenheitsprodukte aus des Meisters Privatleben sind, das eine aus einem individuellen Ereigniß hervorgegangen, das andere möglicherweise aus der vertrautesten Freundesumgebung dem Meister zugekommen. Auch ihre äußere Erscheinung in dem erwähnten Originalheft — wir meinen die bloß geschriebene Aufzeichnung auf einigen Blättern, zufällig und unscheinbar mit andern kleinen Kompositionen zusammen — deutet auf freundschaftliche oder familiäre Veranlassung. Aber selbst Bach's Naturell, so ideal priesterlich man sich's auch vorzustellen gewöhnt hat, widerstreitet keineswegs unserer Vermuthung. Versteht man freilich unter Lied bloß jenes kurze Strophenschema mit frischer, derber Melodik, wie es von Heinr. Albert wiederhergestellt worden war und wie es auch Bach aus dem Munde des Thüringenschen Landvolkes mit

Vergnügen hörte — denn man weiß, daß er auf Reisen und Naturwanderungen dem Liedergesange des Volkes gern lauschte und sich an seinen Tanzweisen erheiterte: so kann sein wesentlich im Erhabnen versirender Geist sich im Liede nicht befriedigt gefunden haben. Verbindet man aber mit dem Begriffe „Lied“ oder „Volkslied“ die Bedeutung des natürlichen, unbefangnen Gefühlsausdrucks in der einfachsten und klarsten Form, jene Wahrheit musikalischer Darstellung, in welcher die Kunst von der Bewältigung aller Schwierigkeiten wieder umkehrt zur schlichten Sprache der Natur, so ist Bach's ganze Musik volksthümlich und liedmäßig. Die Form des kleinen Liedes mochte ihm zu eng sein und anderweitig widerstreben; aber sein ganzes Schaffen ist, so zu sagen, Lied, ist Natursprache im höhern Sinn; durch alle seine Werke ergießt sich die warme Lyrik seines Herzens und macht sie, auch wenn man sie musikalisch nicht versteht, doch ansprechend oder überwältigend. In diesem Sinn fühlte sich auch Bach's Genius in innigster Übereinstimmung mit dem Volksliede. Gerade in ihm fand er gesunde Empfindung, einfachen Ausdruck, Natur und Einfalt; in ihm sah er dasjenige Element, an welchem sich die gesammte Musik fortgebildet hatte und von dessen künstlerischer Verwendung auch die Zukunft der Musik abhängen werde; er erkannte, daß das Volkslied der lebenskräftige Grundstamm der ganzen bisherigen Musikproduktion gewesen sei und daß auch die weitere Entwickelung der Tonkunst sich an seiner Gesundheit und Einfalt zu normiren habe. Athmet nun Bach's Musik — wenn man den Formalismus der Zeit abstreift — durch und durch diese Wahrheit und Gesundheit menschlichen Fühlens, so ruht sie von selbst schon auf dem verwandten Naturgrunde mit dem Volksliede. Das Volkslied — kann man sagen — verfolgt mit seinem stillen, unsichtbaren Geleit Bach's gesammte Produktion. Schon seine melodischen Grundmotive sind, mögen seine Tongebäude im Ganzen noch so kunstvoll sein, volksmäßig einfach und seelenvoll; selbst noch aus den Themen seiner Fugen hört man einen Anklang an Zuschnitt und Ausdrucksweise des Volksliedes heraus, und die innere Gliederung der einzelnen Fugenmotive, wie Führer, Gefährte u. s. w., entsprechen — nach Reißmann's Beobachtung („Das deutsche Lied“ S. 264) — den korrespondirenden Abschnitten der Liedstrophe. Fühlte sich aber der Meister dem kleinen Liede schon von Natur so wahlverwandt und gebot er, der absolute Herrscher im Reiche der musikalischen Form, auch über die kleine Strophenform — ist es dann nicht recht wohl denkbar, daß er sich auch

einmal zur Komposition in dieser kleinen Form bewogen gefunden haben mag, zumal, wo sich eine so lockende Gelegenheit bot, wie die Begrüßung seiner Braut am Morgen ihres Hochzeitstages? Für dies Ereigniß, das weihevollste im häuslichen Leben, wo die Liebe zweier Herzen unter Gebet und Gelöbniß sich für's Leben schließt; für einen kleinen, zärtlichen Liebesgesang, womit der sinnige Meister seine Verlobte zu überraschen und zu erfreuen sich schmeichelte — da war (das mochte auch er sich gestehen) einzig das sonst so vernachlässigte Lied am rechten Platze.

Daß ihm jedoch — wenn man der Entstehung der Lieder noch weiter nachgehen will — die Beschränkung auf die enge Strophenform nicht gerade leicht geworden sein mag, darf man gleichfalls aus seinem Naturell, aus seiner ganzen Weise zu koncipiren folgern. Jede Gattung der Musik, worin Bach schafft, wird unter seinen Händen größer, als sie ihrem Begriffe nach sein darf, weil sich des Meisters überschüssige, überwältigende Genialität in jede einzelne legt und sie über ihr Normalmaß ausweitet. Die zukunftbildende Kraft seiner Musik, die schon die ganze spätere Entwickelung nach allen Richtungen in sich barg, diese Schwellung seiner Konceptionen mit den erhabensten Ideen und Stoffen, macht aus einer jeden mehr, als ihre traditionellen Formen vertragen, so daß wir bei Bach neben dem Eindrucke der Vollendung immer noch ein höher ragendes, inkommensurables Etwas haben, dessen der Eindruck nicht Herr wird. Trotzdem ist ihm der eigentliche Liedcharakter in den beiden Gesangstücken so gut gelungen, wie es für jene Zeit nur immer möglich war. Oberflächlich betrachtet, erscheint die kleine Komposition „Willst du dein Herz mir schenken“ allerdings höchst einfach, fast mager und unbeholfen; und dennoch ist sie — was der Einsichtsvolle leicht heraushören wird — seelenvoll innig, ergreifend schön. Die zarte Erotik, das reiche, sinnige Gemüth, das sich im Gedichte kund giebt, hat sich hier in eine ebenso innige, ebenso seelenvolle Gesangmelodie ergossen. Sodann wünscht ein modernes Ohr vielleicht eine ausgeführtere Begleitung, weil ihre Einfachheit dürftig für den Gegenstand, befremdlich für unsern geläuterten Geschmack erscheint. Aber die rechte Einfalt, diese in sich vollendete und befriedigte Schönheit der Empfindung bedarf keines Schmuckes und begnügt sich mit den einfach angeschlagenen Grundakkorden. Zur eignen Einsicht des Lesers lege ich hier das Lied in der Notation des Berliner Originalheftes vor.

„Aria di Giovannini“.



Das andere Lied: „Erbauliche Gedanken eines Tabackrauchers“ halte ich bei seiner typischen Steifheit für das ältere von beiden. Jedoch ist auch hier die steife Melodie so sicher im Bau, so durchaus richtig und dem moralisirenden Stoffe durch ihre Trockenheit, ihren nüchternen Erzählungston so entsprechend, daß sie überall den Meister erkennen läßt, der alle wesentlichen Gesichtspunkte vollkommen beherrschte; und die specifische Art der Baßführung ist vollends ganz in Bach'scher Weise. (Die hier folgende Notation gleichfalls nach dem Berliner Original.)

„Erbauliche Gedanken eines Tobackrauchers".





Ob übrigens Bach, wie Zelter gleichfalls vermuthet, auch der Verfasser des Textes zu dem erstern Liede sei, steht nicht ganz fest. Wenigstens bleibt dabei die Schwierigkeit ungelöst, wie Bach in so sprachverderbter Zeit, wie der damaligen, ein so sprachreines Gedicht habe zu Stande bringen können. Noch fraglicher aber wird Bach's Autorschaft, wenn man erfährt, daß das Gedicht auch anderswo, und zwar weit über die deutschen Grenzen hinaus bekannt ist. Dies ist nämlich der Fall in Siebenbürgen, von wo das Gedicht vor einiger Zeit als ein „deutsches Volkslied" der deutschen Lesewelt vorgelegt wurde. (Prutz „Deutsches Museum". 1858. Nr. 32.) Denn wie sollten Bach's Verse, wenn sie eben nur ein verborgener Privatversuch waren, überhaupt bekannt geworden und nun gar nach Siebenbürgen gekommen sein? Und anderseits: ist das Gedicht — was doch feststeht — allgemein verbreitet, wie kann alsdann Bach der Verfasser desselben gewesen sein? Trotz aller dieser Schwierigkeiten aber findet Zelter's Annahme von Bach's Autorschaft darin ihre Unterstützung, daß Bach sich allerdings zuweilen in poetischen Ergüssen versuchte, wie dies ein anderes kleines Gedicht bestätigt, welches Zelter, aus Bach's Feder stammend und an seine Braut als Hochzeitscarmen gerichtet, gleichfalls in jenem alten Originalhefte vorfand. Es besteht aus folgenden beiden Strophen (Brachvogel a. a. O.):

„Ihr Diener, werthe Jungfer Braut!
Viel Glücks zur heut'gen Freude,
Die Sie in Ihrem Kränzchen schaut
Und schönem Hochzeitskleide.
Da lacht das Herz vor lauter Lust
Bei Ihrem Wohlergehn,
Was Wunder, wenn mir Mund und Brust
Vor Freuden übergehn!"

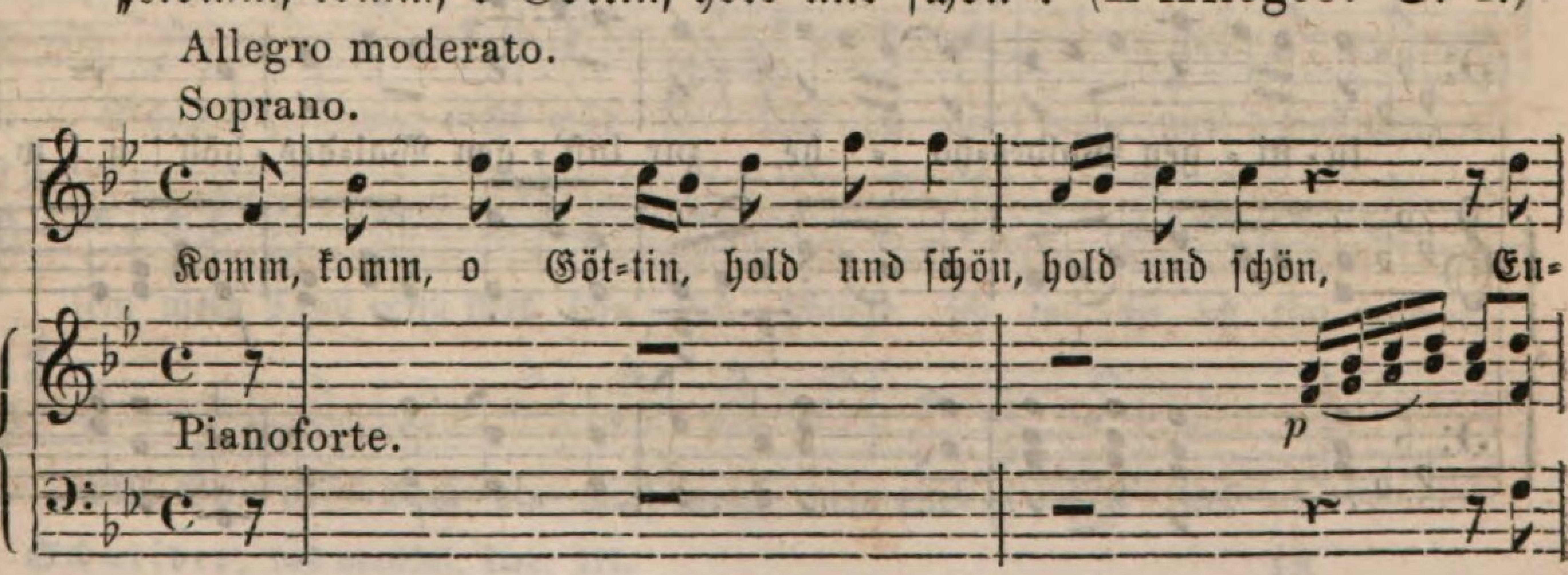
„Cupido, der vertrackte Schalk,
Läßt Keinen ungeschoren,
Zum Bauen braucht man Stein und Kalk,
Die Löcher muß man bohren,
Und baut man nur ein Hühnerhaus,
Gebraucht man Holz und Nägel,
Der Bauer drischt den Weizen aus
Mit groß und kleinem Flegel!"

Jedoch ist dieser eine dichterische Versuch noch keine Bürgschaft für Bach's Autorschaft bezüglich unserer beiden Liedtexte; im Gegentheil: daß das Gedicht „Willst du dein Herz mir schenken" auch anderswo, und zwar in sehr modificirter Redaktion, auftritt, weist auf einen andern Ursprung zurück, nämlich auf die Volksdichtung. Bach hat dann das zarte Lied, das schon zu seiner Zeit verbreitet gewesen sein muß, einfach benutzt und höchstens für seinen Zweck ein Wenig geändert. Ebenso begreiflich werden bei dieser Annahme die Varietäten, unter denen das Lied in verschiedenen Landschaften auftritt. Möglicherweise schon einige Jahrhunderte alt, hat es irgend einmal auch den Weg in's Ausland gefunden und dieselben Wandlungen an sich erfahren, denen das ungeschriebene und mannigfachen Zwecken dienende Volkslied überall ausgesetzt ist. Das „deutsche Volkslied aus Siebenbürgen" stimmt mit dem Bach'schen Liedtexte nicht einmal in den beiden ersten Strophen überein und die folgenden Strophen sind durchaus andere, als in dem Bach'schen Gesange.

Von Georg Friedrich Händel (1685—1759) besitzt die Musikgeschichte kein einziges wirkliches Lied, obwohl Händel's Naturell eine weit direktere Verwandtschaft mit der Empfindungs- und Sangesweise des Volkes hatte, als Bach; wenigstens sind seine Themen noch drastischer und volksmäßiger, als die Melodien Bach's, wogegen dieser ihn an Zartheit und Innigkeit der Empfindung übertrifft. Knüpfen auch die mythologischen Gestalten seiner Opern und die biblischen seiner Oratorien nur schwach an die Interessen der Gegenwart an, so drücken sie sich doch durch ihre urkräftige Melodik und Rhythmik dem Allgemeinbewußtsein unwiderstehlich ein; selbst diese fernliegenden Stoffe rücken, weil sie ein echt menschliches Geschehen, unsere eignen Tugenden, Gefühle, Leidenschaften u. s. w. versinnlichen, dem populären Bewußtsein nahe. Noch in seinen größten Chormassen — gleichfalls ein Zug von Volksverständlichkeit — ist der Meister übersichtlich klar und faßlich, und ganze Sätze, eine große Menge Gesangmotive in seinen Werken enthalten die

reinsten Liedmelodien. Beispielsweise seien von solchen erwähnt die Arie aus dem Messias: „Er weidet seine Heerde“ und die andere aus demselben Oratorium: „Wie lieblich ist doch der Boten Schritt“, ferner aus dem Alexanderfest die liebliche Arie: „Töne sanft, du lydisch Brautlied“. Am Reichsten jedoch an lyrischen Motiven ist die oratorische Komposition in drei Abtheilungen: „L’Allegro, il Pensieroso, ed il Moderato, Frohsinn, Schwermuth und Mäßigung“, nach dem „Vorwort“ der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1859) im Januar und Februar 1740 geschrieben, die beiden ersten Theile die berühmte Ode von Milton enthaltend, der dritte Theil von Charles Jennens verfaßt. Und zwar ist das Werk deshalb so reich an liedähnlichen Weisen, weil darin neben episch schildernden und dramatisch belebten Parthien vorwiegend Seelenzustände gemalt werden. Bewundernswürdig ist dabei, wie der Meister innerhalb der gleichen Grundstimmung, die durch das Werk geht, doch die feinen Empfindungseinzelheiten in’s Detail zu zeichnen verstanden hat, ganz wie Haydn in der „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“ für das Grundgefühl der Naturfreude in ihren wechselnden Modifikationen den verschiedenartigsten und doch immer bezeichnendsten Ton traf, und nicht minder bewunderswerth, wie er (Händel) selbst noch zerfließend weiche Gefühle, träumerische Elegien u. dgl., wie sie sich vornehmlich in der Parthie des „Pensieroso“ finden, zu kerniger Straffheit zusammenzuhalten weiß, weit entfernt von aller modernen Sentimentalität. Nur einzelne Stücke sind figurirter Koloraturgesang im italienischen Operngeschmack der Zeit, z. B. das muntre Lautenspiel Th. II. S. 83—89, der schwärmerische Nachtgesang Thl. I. S. 39—46; andere Sätze sind wirkliche Arien, z. B. S. 12. S. 20. S. 33. S. 53. (2tes und 3tes System) S. 111. S. 116. S. 143. (1stes bis 3tes System) S. 159 u. a. Besonders liedmäßig sind dagegen folgende Sätze:

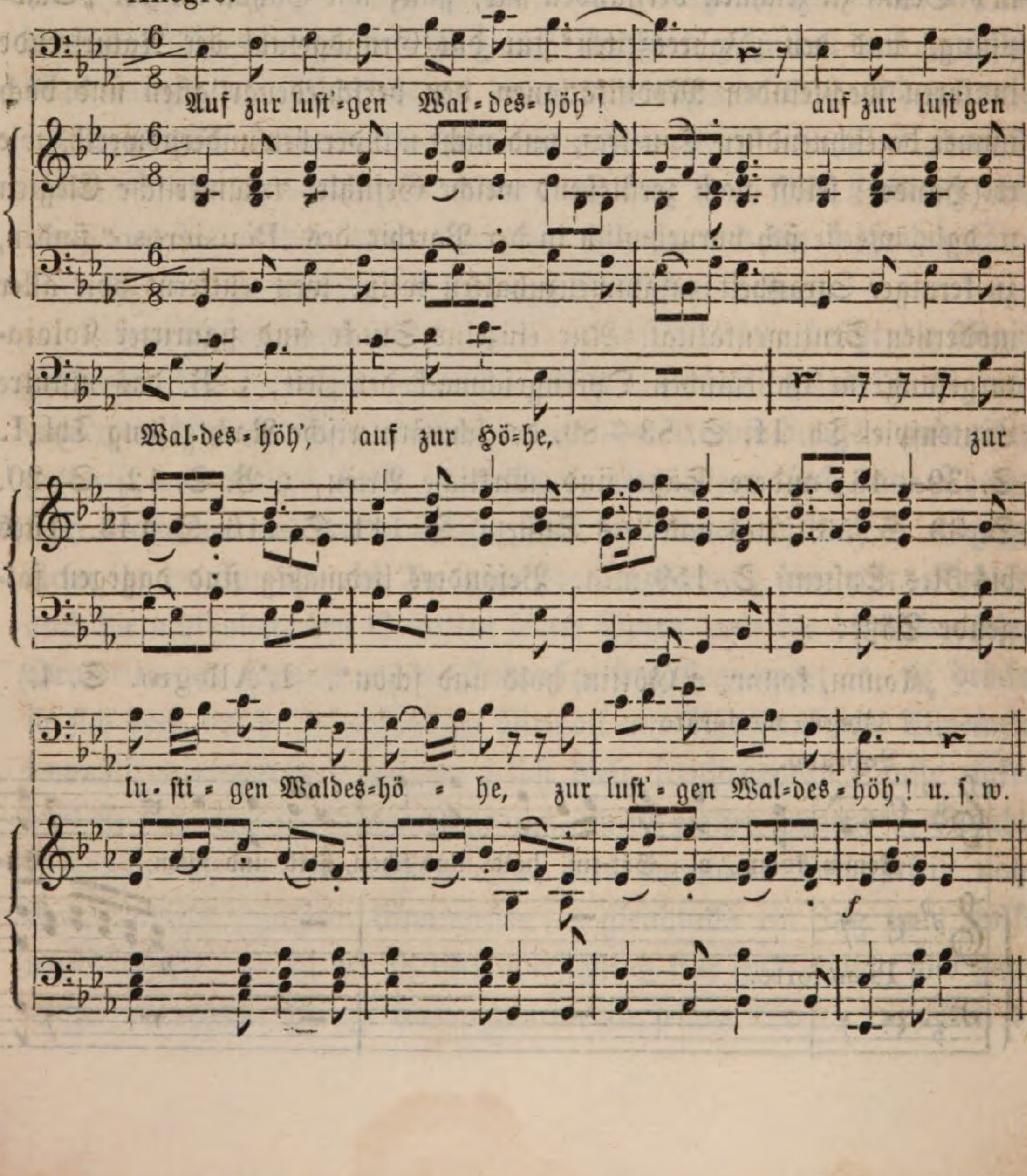
„Komm, komm, o Göttin, hold und schön“. (L’Allegro. S. 4.)



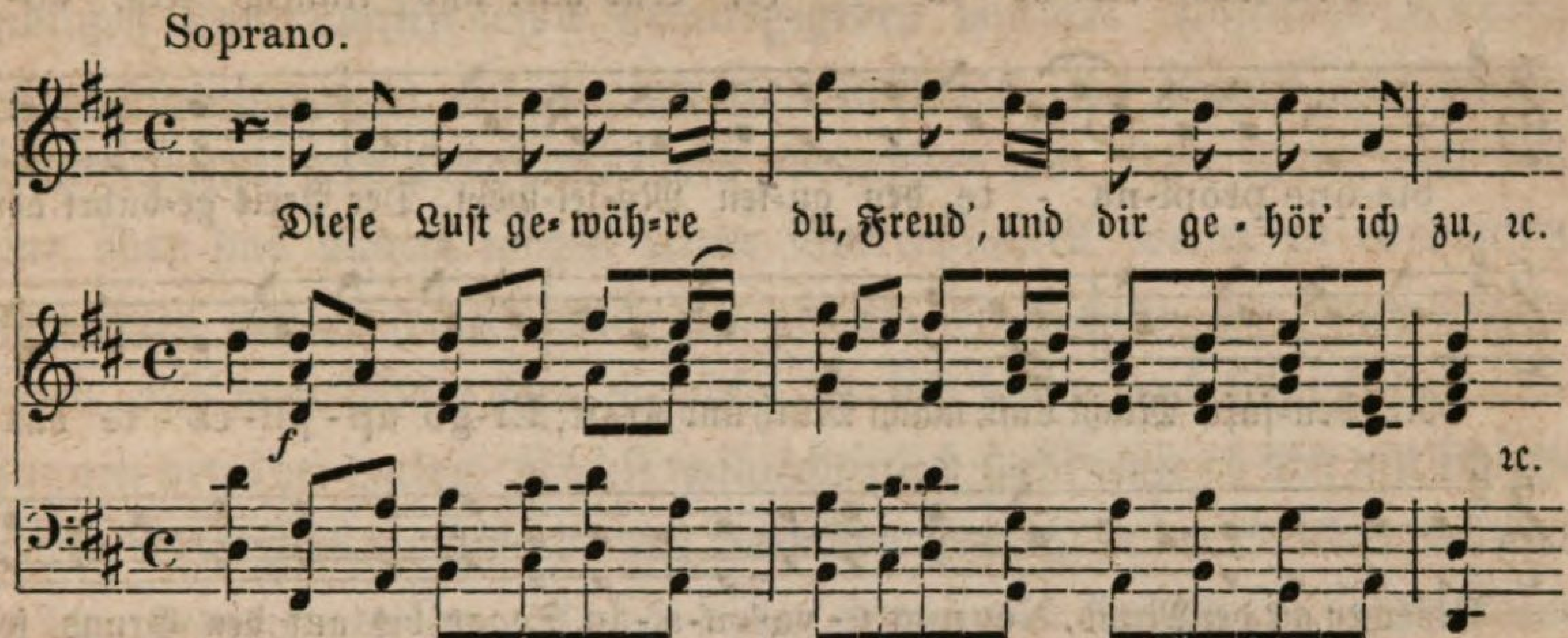


„Auf, zur lust'gen Waldeshöh'". (L'Allegro. S. 48. 49.)

Allegro.



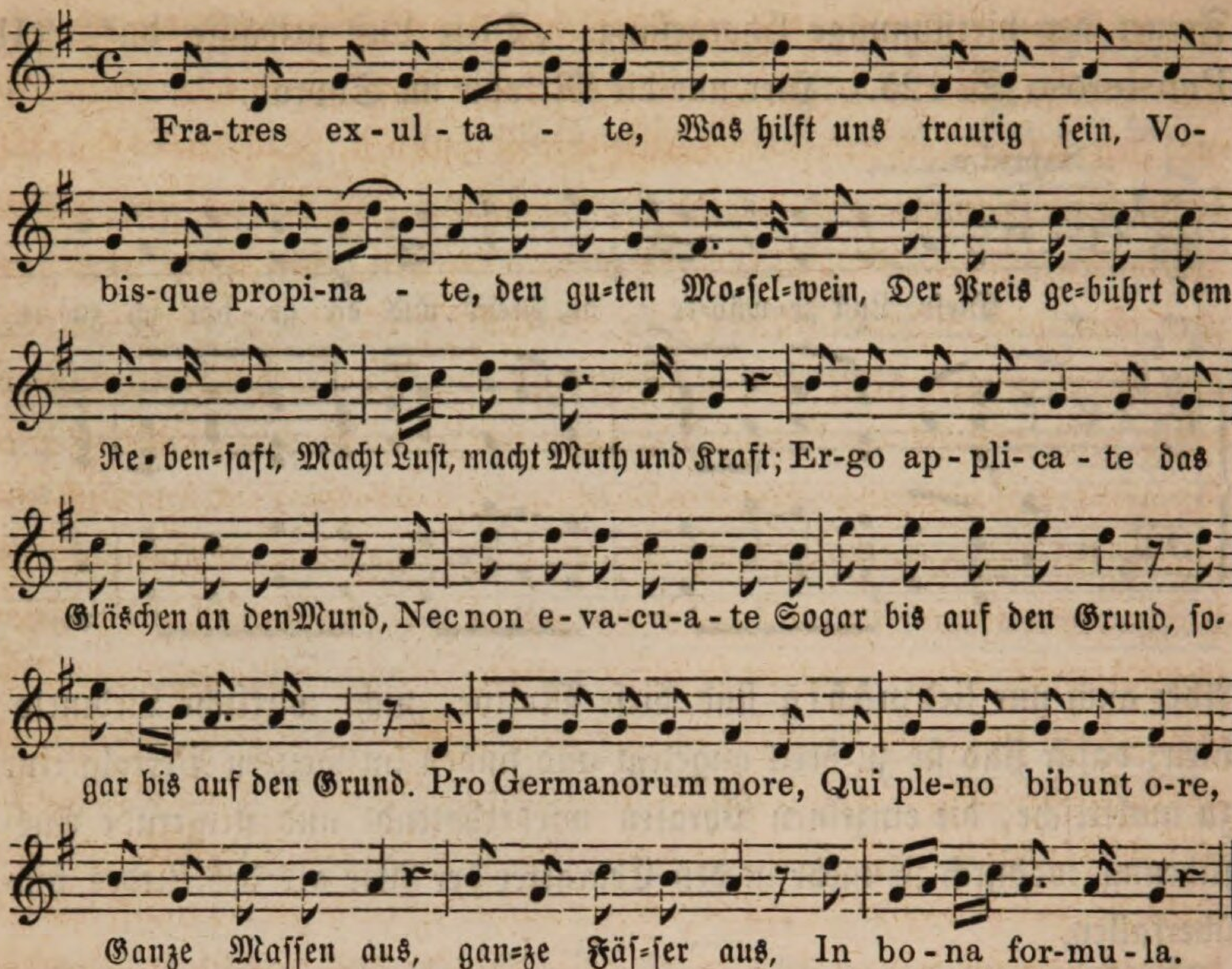
Ferner der vierstimmige Chorgesang: „Diese Lust gewähre du“. (Il Pensieroso S. 125.) Hier nur die Melodie im Sopran.



Aber auch nur liedmäßig sind diese Motive, nicht wirkliche Liedmelodien: dafür sind sie zu breit angelegt und finden im weitern Verfolg eine zu malerische, die einzelnen Phrasen wiederholende und steigernde Ausführung, wodurch sie mehr in den Charakter der Arie als des Liedes hinüberfallen.

Wir übergehen hier, obgleich er, streng chronologisch, an dieser Stelle folgen müßte, G. P. Telemann's „Getreuen Musikmeister“ (1728), und besprechen dafür in der Kürze ein Werk, das, wiederum ganz vereinzelt, gegen Ende des nächsten Jahrzehnts auftaucht: „Andere Tracht des Ohren vergnügenden Tafel-Confects“ (Augsburg, 1737). Das Werk enthält Besseres, als der abgeschmackte Titel hoffen läßt. Die beiden folgenden Lieder daraus (Becker: „Lieder und Weisen“. Heft I. S. 57. 58.) sind von so einfacher, drastischer Melodik und durch die Wiederholung eines und desselben Tones hinter einander so bänkelsängerisch volksthümlich, daß sie in dieser sterilen, verzopften Zeit wahrhaft überraschen. Oder war vielleicht solch vulgärer Bänkelgesang, wie er hier vorliegt, eine öfter vorkommende Liebhaberei des damaligen Zeitgeschmacks?





Das erste der beiden Lieder ist, gerade wegen seiner philisterhaft gemüthlichen Melodie und wegen seiner kurzen, reinen Strophenform volksthümlich geworden — begreiflicherweise eins unserer ältesten volksthümlichen Lieder. (Hoffm. v. Fall. a. a. O. S. 135.) Das andere Lied hat, mit seiner ringelreigen-ähnlichen Melodie, seiner Zeit vielleicht denselben Dienst geleistet, wie das bald nachher aufgekommene „Krambambuli"-Lied der deutschen Studenten- und Burschenschaft seit nun schon länger als hundert Jahren. Mit Ausnahme der mechanischen, in jedem Takte um eine Sekunde aufsteigenden Melodie des zweiten „Theils" ist es ein echtes Trinklied, dessen wenig variirende Tonführung ganz danach angethan ist, abwechselnd als Einzelvortrag und als Massengesang bei akademischen Zechgelagen angestimmt zu werden.

Gegen Ende der dreißiger Jahre (1737) erscheint nun auch die erste jener Unternehmungen auf dem musikalischen Markte, welche in den nächsten Jahrzehnten häufig zum Vorschein kommen und sehr beliebt gewesen sein müssen: wir meinen die „Sammlungen auserlesener Oden in Musik gesetzt", und zwar, wie es auf dem Titel der vorliegenden heißt, „von berühmten Meistern"; die Melodien sind neu, also Originalerfindungen, die zu den betreffenden Texten erst gefertigt wurden, die Namen der Komponisten aber nicht genannt. Es sind dies Zusammenstellungen

von Liedern verschiedener Komponisten, die aber ein Herausgeber redigirt und veröffentlicht hat, während die eigentlichen Liederwerke von den jedesmaligen Komponisten selbst herausgegeben wurden. Offenbar konnten solche Sammlungen erst in einer Zeit entstehen, wo bereits eine hinreichende Anzahl von Originalliedern vorhanden war, von denen man das eine oder das andere wegen seiner Vortrefflichkeit weiter zu verbreiten wünschte. Jedoch kennt man, wie gesagt, die Namen der Komponisten selten, und noch seltner sind es solche, die sich schon durch selbständige Leistungen bewährt hatten. Höchst wahrscheinlich haben wir es hier mit schüchternen Anfängern zu thun, die sich die ersten Sporen in der Liedkomposition haben verdienen wollen und sich daher gern hinter den Vorhang der Anonymität versteckten. Aber auch dafür liefern diese Sammlungen den Beweis, daß das Lied damals bereits wieder anfing, stärker kultivirt zu werden, und zwar deshalb stärker, weil es jetzt die ersten Anläufe nahm, in den Arienstyl hinüberzuspielen und die syllabirende Wortdeklamation mehr und mehr fallen zu lassen. Wie beliebt aber diese neue Schreibart damals gewesen sein muß, beweist der Umstand, daß sogleich von vorliegender Sammlung im Laufe von fünf Jahren 4 Theile erschienen; und mit andern Sammlungen mag sich's ähnlich verhalten haben. Der Titel lautet: „Sammlung verschiedener und auserlesener Oden, zu welchen von den berühmten Meistern in der Musik eigne Melodeyen verfertigt worden". Herausgegeben von Joh. Friedr. Gräfe. (4 Theile. 1737—1743.)

Erst mit dem

Zweiten, liederreichen und eigentlich ariösen Zeitraum

wird's wieder lebendig in der trägen Werkstätte der Liedproduktion, erst jetzt treten all die bestimmenden Faktoren in Kraft, welche das Lied wesentlich auf diese Stufe hindrängten: die Opernarie, die Instrumentalmusik, die Klaviersonate, vor Allem aber, und auch der Zeit nach vorangehend, die poetische Lyrik. Zuerst im Göttinger Dichterhain wiederaufblühend, schwellt sie mit ihren seelenvollen, volksthümlichen Klängen das stockende Gefühlsleben zugleich bei Dichtern und Musikern und treibt auch am Baume des Liedergesanges zahlreiche Knospen. Ja ehe noch die Göttinger Dichter zu Worte kommen, entfalten schon die Komponisten, zufrieden mit den bisherigen schlechten Texten, eine ungewöhnliche Regsamkeit und beschenken fast alljährlich das Publikum wenigstens mit

einem namhaften Werke — eine Fruchtbarkeit, die wiederum nur als ein erster Anstoß Seitens der Oper, und zwar speciell der Hamburger Oper gedeutet werden kann, da die betreffenden Werke nachweislich entweder von Hamburger Kapellmeistern selbst oder doch auf deren indirektes Anregen entstanden und zum großen Theil in Hamburg selbst an's Licht getreten sind; andere, die etwa in Frankfurt a/M. oder Leipzig erschienen, dürften gleichfalls mit den Opernbestrebungen dieser Städte in direkter Beziehung stehen. Diese Fruchtbarkeit ist, mit der frühern Dürftigkeit verglichen, dem Historiker eine wahre Freude, und zu besonderer Genugthuung gereicht es ihm, seit etwa 1740 ziemlich jedes Jahr ein eigenthümliches Werk verzeichnen zu können und darunter bereits sehr umfängliche Sammlungen, die an die strömende Produktionsfülle der besten kontrapunktischen Zeiten erinnern, Sammlungen, deren jede einzelne 50, 60, 70, ja bis zu 100 Liedern enthält. Und derselbe Überfluß, nur in etwas anderer Gestalt ist es, wenn manche Komponisten oder Herausgeber, statt ihren Liedervorrath mit einem Mal hinzuschütten, ihn allmälig, in längern Fortsetzungen erscheinen lassen, einen „Theil" in diesem, den zweiten im nächsten Jahre, einen dritten und vierten noch später. Auf diese Weise bringen es manche Sammelwerke, z. B. Sperontes' „Singende Muse", zu der erklecklichen Anzahl von 200 Liedern.

Dichterisch freilich sind diese Produkte noch völlig werthlos. Moralisirende oder schlüpfrige, in jedem Fall aber inhalts- und poesielose Texte, kleidet man sie zum Theil noch immer in tändelnde oder pomphafte Titulaturen, wie wir es von einem Zeitalter gewohnt sind, das noch nicht die Wahrheit zu sagen und das Einfache auch in einfacher Form zu geben gelernt hatte. Dabei darf man aber auch den Fortschritt zum Bessern nicht übersehen, der sich schon jetzt bemerkbar zu machen anfängt, indem bereits ganz schlichte, verständige Titel zwischen jenen widerlichen auftauchen. Neben dem „Musikalischen Zeitvertreib auf dem beliebten Klavier", neben der „Singenden Muse an der Pleiße", neben einem „Odeon morale — Jucundum et vitale" u. s. w. giebt's doch auch bloße „Oden", „Sammlungen neuer Oden und Lieder" u. Ähnl., zu denen man schon eher ein Herz fassen kann. Und auf diesem Wege geht's von nun an stetig weiter, indem die Komponisten gleich auf dem Titel kurz und klar ankündigen, was der Sänger in dem jedesmaligen Werke zu erwarten habe; „Lieder zum unschuldigen Vergnügen", „Lieder mit Melodien", „Auserlesene Oden" u. dgl. sind von jetzt an die stehenden Auf-

schriften der Liedersammlungen. Die eigentliche Wiedergeburt aber datirt erst nach dem Jahre 1750, wo neben den Einflüssen der gebesserten Dichtung zugleich der beseelende Hauch des dramatischen Gesanges in die Liedmelodien eindringt, statt daß man bisher bloß in äußerlichem Figurenschmuck das Heil gesucht hatte oder über steife Sylbenrecitation nicht hinausgekommen war. Ja beide, Dichtung und Gesang, suchen sich von jetzt an dadurch zu entsprechen, daß sich die Musiker für gute Texte auch um edle, ausdrucksvolle Melodien bemühen, daß die Lieder wieder anfangen, auf sich etwas zu halten und wieder in bessrer Gestalt vor das Publikum zu treten, und daß das Publikum seinerseits die Lieder selbst wieder mehr schätzen lernt. Der Verjüngung der Poesie folgt sehr bald auch die Verjüngung, die Selbständigkeit, die Schönheit des Gesanges; das Lied erlangt jetzt wieder eine Art Herrschaft, es schickt sich an, eine seit Langem nicht erlebte Blüthe zu feiern.

Am Sichtbarsten wird dieselbe, wenn man während der folgenden Jahrzehnte die Liedproduktion numerisch, d. h. nach der Quantität der gedruckten Werke prüft: dann gewahrt man nämlich eine immer steigende Fruchtbarkeit, die, der Zahl nach, die frühere Dürre mehr als um das Doppelte aufwiegt, an innerm Werth aber sie unendlich übertrifft. Wenn bisher oft Jahre hinter einander ohne ein einziges Erzeugniß vergangen waren, so hat von nun an jedes einzelne Jahr mehre Werke, und darunter höchst wichtige, von dauerndem Werth, zu notiren. Und zwar ist es eine Distanz von ungefähr 20 Jahren, worin die Gesangmusik, nach dem sie beherrschenden Gesetze der Abhängigkeit und Succession, der bahnbrechenden Lyrik der Dichter nachfolgt: letztere datirt ihre Wiedergeburt ungefähr vom Jahre 1750 an, die musikalische Lyrik etwa seit 1770. Da aber thut auch sie ihr Füllhorn auf und schüttet einen Reichthum an Produkten in den Schooß der Geschichte, daß diese, erdrückt von der Masse und darunter natürlich auch manch unbedeutender Gabe, sich außer Stande sieht, von allen Kenntniß zu nehmen. Der unmittelbarste und direkt musikalische Anstoß auf das Lied aber ging von der Oper, oder — wie man's damals nannte — vom Singspiel aus, das daher auch der Zeit nach als ermunternder Führer voranschreitet. Nachdem Hiller 1766 den Anfang mit „Lisuart und Dariolette, einem Singestück in 3 Akten" gemacht hat, tritt er 1770 gleich mit zwei Opern in die Schranken: „Die Jagd" und „Die verwandelten Weiber oder: Der Teufel ist los", und sogleich schließen sich, noch in demselben Jahre, Bernhard Theodor Breit-

kopf's „Neue Lieder in Melodien gesetzt" an. 1772 folgen von Operetten Hiller's „Ärndtekranz", 1774 Jacobi's und Schweitzer's „Elisium", 1779 Wagenseil's „Ehrlichkeit und Liebe" u. s. w. Weit ergiebiger zeigt sich die Liedproduktion selbst, so daß z. B. das einzige Jahrzehnt von 1770—1780 bereits 16 sehr namhafte Originalwerke und Sammlungen umfaßt, darunter Hiller's „Lieder für Kinder", André's Blumenstraus" und „Lieder und Gesänge", Neefe's „Serenaten", P. Schulz' „Gesänge am Clavier" und sogar schon das erste Liederwerk von Fr. Reichardt: „Oden und Lieder" (Berlin, 1779). Das folgende Jahrzehnt von 1780—1790 rührt sich noch lebendiger. Das Jahr 1780 allein debütirt in meinem selbstgefertigten, keinenfalls vollzähligen Kataloge mit 10 Liedersammlungen und fast ebensoviele fallen auf die Jahrgänge 1782 und 1783. Von da an fließt der Strom der Produktion allerdings etwas träger, dehnt sich aber am Ende der achtziger und zu Anfang der neunziger Jahre noch ein Mal zur frühern Fülle aus und schwemmt nun auch jene Fluth populärer Sammlungen an's Land, welche in dieser wieder ärmer werdenden Zeit Ersatz für die mangelnde Originalität bieten müssen: „Lieder zum Gebrauch der Logen", „Lieder für Kinder", „Lieder fröhlicher Gesellschaft", „Akademische Lieder" u. a. Man braucht nicht noch ein Mal daran zu erinnern, daß dieser Überfluß in das ehemals so vernachlässigte Lied theils durch das Hiller'sche und sonstige Singspiel, theils durch die klassische Oper der Wiener kam und mit beiden Hand in Hand ging.

Es ist nur ein Zeichen von innerer Bewegung, von Entwickelungsfähigkeit des neu erwachten Liedes, wenn es auf dieser noch ungewohnten Bahn den Muth hat, sich in die Brandung jenes doppelten Stromes, wir meinen der deutschen und der italienischen Gesangmethode, zu werfen, um von ihnen nicht seine Vernichtung, nein, eine höhere Bereicherung zu empfangen. Wie die Opernarie, geht auch das deutsche Lied vom Worte aus: dieses mit schärferm Accent auszustatten, dessen Sinn intensiver, gleichsam anschaulicher in's Licht zu setzen, ist sein Bemühen. Das feste Gefüge der Wortdeklamation bildet den Kern der Gesangmelodie, abschweifende, umspielende Figuren sind diesem nur als Schmuck angehängt, sind nur ein Zugeständniß an die Zeitmode und den Geschmack des Publikums, aber nichts in der Sache selbst Begründetes oder Nothwendiges. Gerade umgekehrt das Lied nach italienischem Zuschnitt. Dieses nimmt principiell und in jedem einzelnen Falle den melodischen

Standpunkt und erfindet auf die Textworte eine nur ungefähr passende Melodie, aber eine solche, die vor Allem schön klingen muß, in der sich die Lust am Wohlklange und am Spiel der kehlfertigen Figuration ungehindert ergehen kann. Das Wort ist hier durchaus untergeordnet, ja gleichgültig, die Schönheit der Kantilene, der Schmuck der Figuren und Kadenzen die Hauptsache. In den Gegensatz dieser zwiefachen Methode geht jetzt die Liedentwickelung auseinander: die Meister der deutschen Behandlung beginnen dieselbe, die italienisch geschulten folgen nach. Jedoch ist die Scheidung keine ganz strenge. Denn immer bleibt es das Lied, an welchem sich der Gegensatz bethätigt, das Lied mit seinem einfachen Gefühlsausdruck und seiner scharf ausgeprägten, fest begrenzten Strophenform: und dies Lied kann weder seine schlichte Wortrecitation verlernen, noch sich ganz in das zerflatternde Figurenspiel der Opernarie verflüchtigen. Der Arie selbst drohete diese Gefahr und mehr als ein Mal fiel sie wirklich hinein. Das Lied aber, und zumal das deutsche Lied war zu sehr auf den knappsten Ausdruck hingewiesen und seine Grenzen zu fest gezogen, als daß es sich in die emphatische Breite, in das Pathos des Operngesanges hätte verlieren sollen. Das Lied wird jetzt etwas Besseres, als bloß textgetreue Deklamationsstudie; aber anderseits kehrt es auch vor der Schrankenlosigkeit der Arie um, ohne im Strudel ihrer Koloratur unterzugehen. Mit andern Worten: das Lied nach deutscher Behandlung ist nicht mehr trocknes Deklamationslied in der alten Weise und ebensowenig reines Koloraturlied nach italienischer Mode, vielmehr ein mittleres Produkt aus beiden, dem man den ernsten Untergrund gewissenhafter Textauffassung noch ebensosehr anmerkt, wie anderseits das nicht minder künstlerische Streben nach gesanglicher Schönheit — letzteres zugleich das Gegengift gegen die Gefahr holprigen Sylbengeklappers von ehedem. Trotzdem sind manche Lieder dieser zweiten Stufe noch so sylbengetreu deklamirt, so sehr ohne die Wohlthat jeder äußern Einwirkung, daß man versucht ist, sie der ersten Stufe, der deklamatorischen, beizuzählen. Und anderseits kommen doch wieder Erscheinungen darin vor, die eine solche Einwirkung außer allen Zweifel setzen, z. B. die Dehnung der kleinen Liedform zu etwas weitern Dimensionen (die zweite, freiere Liedform), eine Anzahl kleiner Figuren und Läufe, die leichte und belebte Haltung der Lieder im Ganzen — was Alles sich nur aus Anregungen der musikalischen Dramatik herleiten läßt, auch wenn die Komponisten mit der Oper selbst in keiner unmittelbaren Be-

rührung gestanden haben. Als einziges Beispiel statt aller sonstigen mögen Hiller's „Geistliche Lieder für Kinder" dienen. Offenbar kam es dem Meister hier vor Allem auf Einfachheit an, und man wird ihm das Zeugniß dieser Einfachheit im Ganzen nicht versagen. Dennoch schleichen sich, je weiter nach hinten zu, desto mehr Passagen und Schnörkel in die Lieder ein, die spätern Gesänge sind figurirter und künstlicher, an Umfang länger, im Gesammtzuschnitt gewandter als die frühern — Alles unbewußte Eingebungen der Opern- und Singspielarie und Grund genug, die betreffenden Gesänge, und mit ihnen alle ähnlichen, der zweiten Liedstufe einzureihen.

Der tiefere Grund aber, warum die Scheidung von deutscher und italienischer Methode nicht streng durchführbar ist, liegt darin, daß der eigentliche Fragepunkt hierbei sich nicht mit ganzer Schärfe und Überzeugungskraft entscheiden, die wahren Intentionen der beiderseitigen Komponisten sich aus ihren Werken nicht nachweisen lassen. Nur im Principe steht der Gegensatz fest: es ist der Methode nach in der That ein Unterschied zwischen deutschem und italienischem Gesange und auch in unserer hier einschlagenden Liedliteratur tritt dieser Unterschied evident zu Tage. In den Gesangwerken selbst dagegen kommt manches Gemeinschaftliche auf deutscher wie auf italienischer Seite vor und macht die Unterscheidung fließend. Italienische Melodik und melodischer Figurenschmuck hat sich im deutschen Gesange eingebürgert und wird von den deutschen Komponisten unbefangen wie ihr Eigenthum gehandhabt; und ebenso verschmähen die italisirenden Komponisten nicht ganz die Strenge deutscher Wortauffassung und Textwiedergabe. Nur der eine und freilich auch entscheidendste Punkt dabei läßt sich nicht mehr aufhellen: welches nämlich die innere Stellung der einzelnen Meister zum Text wie zur Melodie gewesen ist, wie in Beziehung hierauf ihr musikalisches Gewissen gesprochen hat: ob es ihre Überzeugung gewesen ist, daß vor Allem der Wortsinn im Gesange herausgestellt werden müsse, oder ob der Gesang im Wesentlichen nur eine melodische Gefühlsäußerung, eine freie und schöne Stimmbewegung sei, wobei das Wort nur entfernt zum Leiter diene — dieser Punkt, wie gesagt, ob die Komponisten vom Worte und dessen sinngemäßer Wiedergabe, oder von der melodischen Erfindung allein ausgegangen sind, ob sie die Wirkung des Gesanges von der Melodie allein erwartet, oder mit der gesanglichen Wirkung zugleich den Text in's Auge gefaßt haben — dieser ist nicht mehr festzustellen. Es wird daher mit den beiden

Ausdrücken „deutsche" und „italienische" Methode kein schroffer Gegensatz fixirt werden können, sondern nur eine Hinneigung, ein Übergewicht nach der einen oder der andern Seite wird man annehmen dürfen: daß also die deutschen Meister zunächst allerdings vom Worte, die italisirenden vom Schmelz der Kantilene ausgegangen seien, dabei aber doch jene neben dem logisch accentuirten Texte sich zugleich um melodische Schönheit bemüht, die italisirenden bei allem Wohllaut und Schmelz der Melodie doch auch den Wortsinn nicht ganz außer Acht gelassen haben.

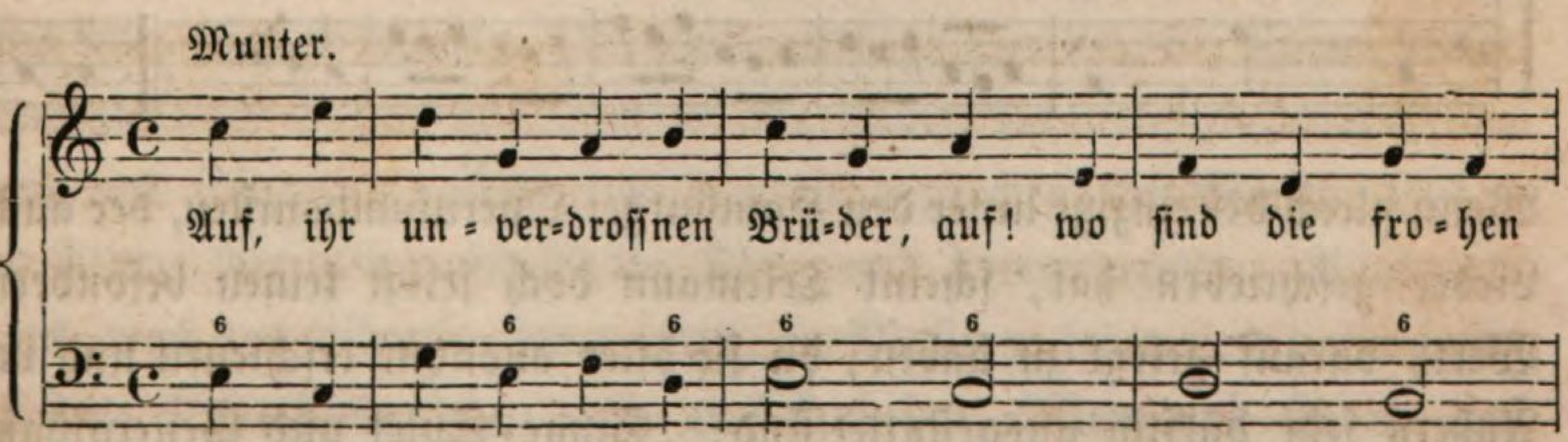
Eine praktische Folge dieser fließenden Unentschiedenheit beider Richtungen ist es, daß auch die Historiker in der Scheidung der Komponisten und deren Überweisung an die eine oder die andere Gruppe durchaus nicht einstimmig sind. Reißmann in seinem „Deutschen Liede" (S. 81) zählt, wenn ich ihn recht verstehe, vornehmlich diejenigen Meister der italisirenden Richtung zu, deren musikalische Thätigkeit der Oper unmittelbar zugewandt war, so daß diese unvermeidlich auch ihren lyrischen Gesang beeinflußt hat: es sind Graun, Telemann, Benda, Quantz und Doles, von denen nur der Letztere, als Leipziger Thomaskantor, also als kirchlicher Musiker, eine Ausnahme machen würde; auf deutscher Seite bleiben alsdann stehen Marpurg und die Schüler S. Bach's: Agricola, Nichelmann u. Em. Bach. Ich meinerseits zähle dagegen diese Meister sammt und sonders zur deutschen Schule, weil sie principiell vom Textworte ausgehen und sich durch dessen Sinn, durch den Charakter des Textes im Ganzen melodisch bestimmen lassen, daher denn auch der Tonfall ihrer Melodik sich genau dem Tonfall des Textmetrums anschließt; die Einwirkungen der Oper aber beschränken sich bei diesen Meistern auf die bloßen Verzierungen des Gesanges, auf die Triller, Mordanten, Rouladen u. s. w. Der italisirenden Methode dagegen huldigen meinem Dafürhalten nach nur die folgenden Meister, die übrigens bei Reißmann gar nicht zur Sprache kommen: nämlich Neefe, Joh. Gottfr. Krebs, Christ. Andr. Krause und Pleyel. Es wird der spätern Ausführung selbst bedürfen, um auch im Leser die Überzeugung von der Richtigkeit dieser Anordnung zu erwecken.

a. Die deutsche Richtung.

Wie für die erste Blüthe der deutschen Oper Hamburg die Pflanzstätte gewesen war, so wurde jetzt der Vorort des deutschen Liedes Berlin, wo sich zur Wohlhabenheit und Genußfähigkeit der Großstadt noch die Intelligenz der Bevölkerung und der entfesselnde Liberalismus eines freisinnigen Königs gesellte. In der bauenden und bildenden Kunst zum Ausgangs- und Mittelpunkt der ganzen modernen Entwickelung berufen, sollte die preußische Residenz auch in der Musik, in der neuern Geschichte des Liedes die Hegemonie vorübergehend behaupten; große und kleine Meister im Liede, wie Graun, Quantz, Marpurg, Em. Bach, Krause, Benda, Agricola u. A. — des spätern Zelter nicht zu gedenken — hatten dort ihren Aufenthalt und ihren künstlerischen Wirkungskreis und weiheten die Stadt zum eigentlichen Brennpunkt der jetzt beginnenden Bestrebungen. Wien dagegen, der zweite Vorort deutschen Musiklebens, trat diesen seinen Beruf erst später an und lag damals, als Berlin seine ruhmreiche Epoche begann, noch völlig brach, bis Haydn das erste Morgenroth am Kunsthimmel der Kaiserstadt heraufführte. Jedoch ist auch Berlin nur die hervorragendste unter den damaligen Musikstädten des Nordens, denn thatsächlich dehnt sich die Produktivität über das ganze nördliche Deutschland aus, indem auch Hamburg und Leipzig, der Rhein und Thüringen sich an der Pflege des Liedes betheiligen; die Namen Richelmann und Gräfe, Kirnberger und Hiller, André, P. Schulz und Reichardt, jeder fast von besondrer landschaftlicher Herkunft, vervollständigen erst die Übersicht der damals thätigen Liederkomponisten. Die Stellung Aller aber zum Liede ist wesentlich deutsch, ihr Verhältniß zum Texte logisch oder — im ungünstigern Fall — mechanisch: die Melodie wird den Worten möglichst genau angepaßt, Sinnrichtigkeit des Gesanges, nicht Schönheit der Kantilene, ist das höchste Ziel. Sinnwidrige Synkopen oder Rückungen sind noch ein Erbstück der alten Kontrapunktik, die Menge punktirter Noten, häufige Triller und Mordanten eine Unart der damaligen Zeitmode, der Eindruck des ruckweise Herausgestoßenen, Zerhackten die unvermeidliche Folge von Beidem: es ist, als ob sich aus der Melodie überall Stacheln und Ecken herausstreckten. Der Forderung einzelner unter den Komponisten selbst, „das Herz zu rühren", kann dieser Gesang noch nicht genügen. Das vermag allein das Volkslied und das leichte, volksthümliche Lied, das bereits neben dem Kunst-

liede, und zwar schon sehr umfassend gepflegt wird. Dieses fließt, ohne jene Auswüchse, melodisch gefällig dahin, nicht ausschließlich um Sinnrichtigkeit, sondern zugleich schon um schöne Sangbarkeit bemüht — eine erste leise Einwirkung der Opernarie und eine Vordeutung der zweiten italisirenden Methode, die in dem zweiten, demnächst folgenden Kreise von Komponisten die tonangebende wird.

Der erste hervorragende Meister im Liede, der zugleich den Übergang von der Hamburger Oper zu der Berliner Künstlergruppe vermittelt, ist Georg Philipp Telemann (1687—1786), ein gelehrter, rationaler Tonsetzer, der zwar ein umfassendes theoretisches Wissen, aber nur wenig schöpferische Kraft besaß, trotz seiner 40 Opern. Er ergreift, eben weil ihm frisch strömende Erfindung, Sinn für edle Kantilene versagt war, die Musik wesentlich von ihrer logischen Seite, vom Standpunkte der Reflexion, der Arbeit und Regelrichtigkeit. Daher sind denn auch Begleitung und Recitative in seinen Gesangwerken besser, als die Melodien und die vollständigen Arien, wenigstens steht seine nüchterne Lyrik hinter den gefälligen, zündenden Weisen Keiser's weit zurück. Liedersammlungen besitzen wir von Telemann folgende drei: 1. „Der getreue Musikmeister". (Hamburg, 1728.) 2. „Singe-Spiel und Generalbaß-Übungen" (ohne jede weitere Angabe) und 3. „Vier und zwanzig, theils ernsthafte, theils scherzende Oden, mit leichten und fast für alle Hälse bequehmen Melodien versehen". (Hamburg, 1741.) In allen drei Werken ist Telemann, ganz entsprechend seinem Naturell und durchaus in Analogie zu seinen Texten, steif und trocken, seine Melodien sind ohne Leben und Reiz, manche sogar ein sinnwidriges, gefühlverletzendes Gezerre, wie „Trost im Leiden". („Singe-Spiel" u. s. w. Nr. 6.; der erste Theil der Melodie wurde bereits oben bei den Nachwirkungen der Kontrapunktik in der vorliegenden Periode in Notation mitgetheilt. S. 72.) Selten nur gelingt dem Meister eine frischere Melodie, wie in „Lob des Weines" („24 Oden", 1741, Nr. 18):





ebenso in dem folgenden Liede: „Geld“ („Singe=Spiel“ u. s. w. Nr. 2).



Wenn gleich der einzige unter den Hamburger Opernkomponisten, der auch Lieder geschrieben hat, scheint Telemann doch selbst keinen besondern Werth darauf gelegt zu haben, da sie öfter anonym erschienen und im Äußern sehr dürftig ausgestattet sind: „Singe-Spiel und Generalbaß-

Übungen" wenigstens nennen auf dem Titel weder den Komponisten, noch den Verlagsort, noch das Jahr der Herausgabe, nur schriftlich hat eine spätere Hand hinzugefügt: „von Telemann". (So in dem von mir benutzten Exemplar der Königl. Bibliothek in Berlin.) Und die „Vier und zwanzig Oden" tragen auf dem Titelblatt außer Verlagsort und Jahreszahl (Hamburg, 1741) nur die Anfangsbuchstaben des Komponisten: G. P. T. (gleichfalls in einem Berliner Original), als habe sich der Komponist der Autorschaft eines solchen Machwerks geschämt; oder aber er hat sich für so bekannt gehalten, daß er die genaue Namennennung unterlassen zu können glauben durfte. Aus dem „Getreuen Musikmeister" theilt C. F. Becker („Lieder und Weisen" Heft II. S. 50) folgendes Lied mit, aus dem man ersehen möge, in einen wie vulgären Ton unser Meister stellenweis verfallen konnte und wie hart mitunter die kleine Liedstrophe an das Gemeine anstreift — eine Gefahr, die wir, nach einer frühern Untersuchung, in der kurzen Liedmelodie selbst begründet fanden.

„Die rechte Stimmung oder: Das Frauenzimmer". 1728.

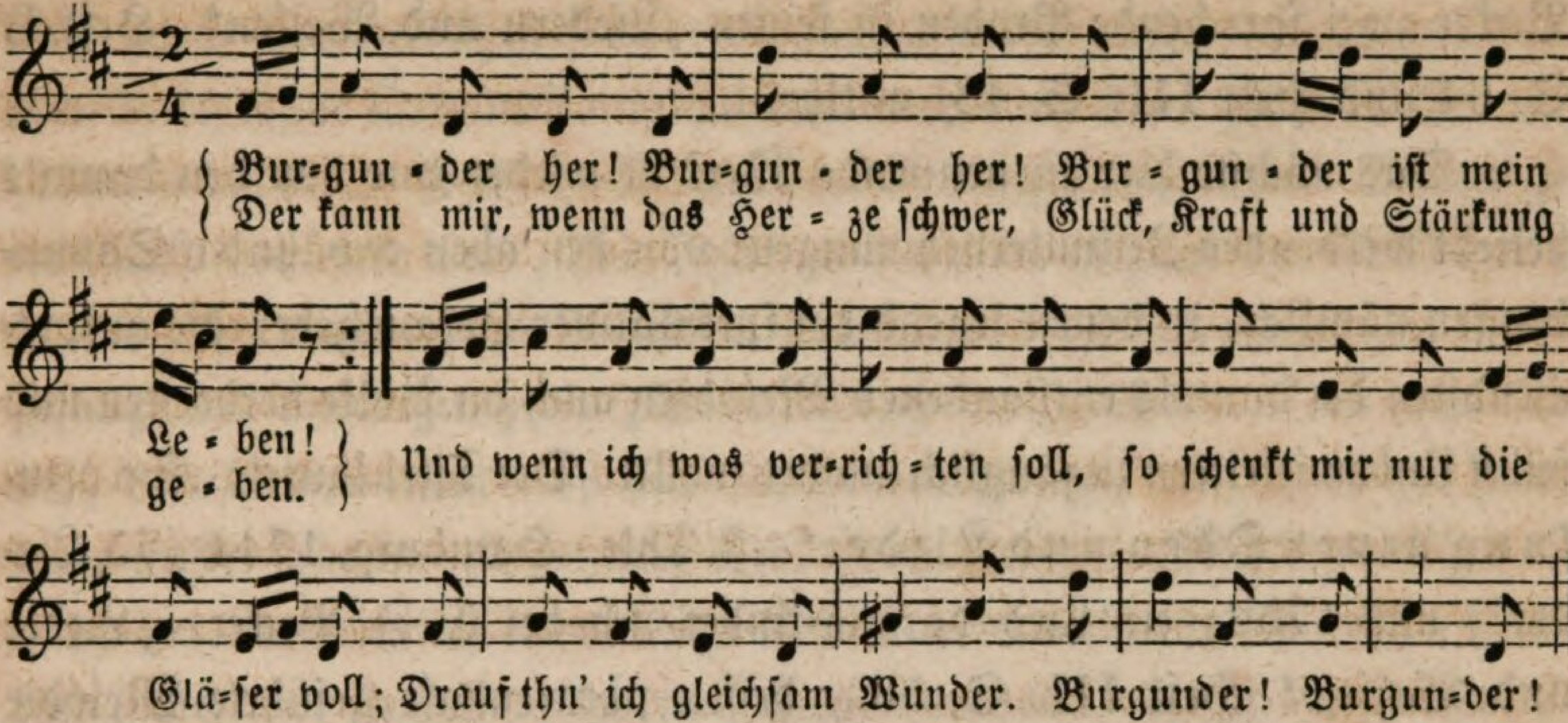


Will man jedoch diese Gleichgültigkeit des Komponisten gegen seine eignen Produkte nicht stichhaltig finden, auch nicht aus der Nichtsnutzigkeit der Texte die Dürftigkeit seiner Kompositionen erklären, so empfiehlt sich vielleicht gerade bei ihm, dem routinirten Opernkomponisten, eine andere Erklärungsweise: nämlich der vielumfassende, schillernde Charakter der Oper selbst, die den Tonschöpfer für alle erdenklichen Vorkommnisse der musikalischen Produktion stählt, für jegliche Gattung der Musik schlagfertig und geschickt macht. Die Oper nöthigt nämlich bei ihrem höchst mannigfaltigen Inhalt den Komponisten, Worte der verschiedensten Stimmung und Situation, Verse von dem widersprechendsten Werthe, Lieder und Arien, Recitative und Chöre, Tänze und Intermezzo's — Alles und Jedes, was das Libretto ihm vorlegt, in Musik zu setzen und dabei auch vor dem Widerstrebendsten nicht zurückzubeben, Allem und Jedem ein

neues Kleid, eine Sprache in Tönen zu geben. Diese Nöthigung, sich Alles zutrauen zu müssen, führt dann überhaupt zu einer Herz- und Rücksichtslosigkeit, zu einer schreibfertigen Unerschrockenheit, der schließlich auch der widerhaarigste Text genehm ist und die uns selbst Telemann's paradoxe Dreistigkeit glaubhaft macht, sogar den Thorzettel in Musik setzen zu wollen. Nun, wer sich das zutraute, der fürchtete sich fürwahr auch vor so haarsträubenden Poesien nicht, wie sie uns in seinen Liedersammlungen begegnen — Sammlungen, die wenigstens das eine historische Verdienst beanspruchen dürfen, diese Monstrositäten von Dichtung aufbewahrt zu haben, die im Pantheon der Literaturgeschichte ohnehin keine Stelle gefunden haben würden.

Wie alle Liederwerke dieser Übergangszeit, wo zwei Principe noch unklar mit einander ringen und die Komposition noch nicht im Besitz der richtigen Textauffassung und musikalischen Wiedergabe ist, enthält auch Sperontes' „Singende Muse an der Pleiße in zweimal 50 Oden, der neuesten und besten musikalischen Stücke, mit den dazu gehörigen Melodien zu beliebter Clavier Übung und Gemüthsergötzung" (Leipzig, 1742) Gutes und Schlechtes durcheinander. Wenn manche unter den 200 Liedern dieser Sammlung durch Derbheit und Plumpheit verletzen oder durch eine forcirte Fröhlichkeit Mitleid erregen, andere wiederum Nichts weiter sind, als gesungene Tanzweisen im strengsten Rhythmus, so muß doch andern dieser Lieder nachgerühmt werden, daß sie eine wohlthuende formale Rundung und einen glücklichen Melodienfluß von echt volksmäßigem Gepräge haben und sich mit diesen Vorzügen neben die besten Lieder ihrer Zeit stellen dürfen. Für die Richtigkeit dieses Urtheils spricht auch die große Verbreitung des Werkes und die verschiedenen „Theile", die der ersten Sammlung als Fortsetzungen folgten, so daß Marpurg's Urtheil als ungerecht zurückzuweisen ist, wenn er in diesen Liedern „eher einen Stallknecht als eine Muse glaubte singen zu hören". Die erste Sammlung datirt nämlich schon aus dem Jahre 1736, während noch ein letzter „Theil" — außer dem am Meisten bekannt gewordenen und gewöhnlich citirten von 1742 — im Jahre 1747 an's Licht trat. Die beiden folgenden Lieder, welche C. F. Becker mit passender Auswahl in seine „Lieder und Weisen" aufgenommen hat (Heft I. S. 61. 62), werden gegen Marpurg's Verwerfung zeugen und unsere günstigere Meinung von dem Werke bestätigen.

„Der Burgunder". 1745.



„Die Jägerlust". 1745.



In dem Trinkliede auf den „Burgunder" wiederholt sich, als charakteristisch für diese Gattung schon zu jener Zeit, die mehrmalige Wiederholung eines Intervalls hinter einander — eine Manier bänkelsängerischer Melodieführung, die noch heutigen Tages zum stehenden Typus burschikoser Trinklieder zu gehören pflegt. Auch in dem bekannten „Krambambuli", einem Studenten- und Handwerksburschenliede schon aus dem Anfange des 18ten Jahrhunderts und in der Liedliteratur zuerst 1745 erwähnt — weshalb wir es an dieser Stelle einreihen — (Hoffm. v. Fall. „Uns. volksth. Lieder" u. s. w. S. 94. 95), kehrt dieselbe Manier wieder.

Ganz ähnlich gestaltet sich das Urtheil über die Lieder des „Musikalischen Zeitvertreib auf dem beliebten Klavier". 2 Thle. Frankfurt [a/M.] 1743 (96 Lieder umfassend!) und 1746: auch hier erfreuen zwischen Leblosem und Verfehltem volksthümlich derbe Weisen,

die schon in freierm, kräftigerm Style gedacht sind und von denen C. F. Becker zwei sprechende Proben in seinen „Liedern und Weisen“ (Heft I. S. 64 und Heft III. S. 48) mittheilt.

Das nächste hier zu nennende Werk ist wieder eine von den damals beliebt werdenden Zeitunternehmungen: von den oben erwähnten Sammlungen nämlich, in denen irgend ein spekulativer Herausgeber die ansprechendsten der damals entstandenen Melodien auch im Volke verbreiten und selbst Unbemitteltern zugänglich machen wollte. Der Titel lautet: „Sammlung neuer Oden und Lieder“. 2 Thle. Hamburg, 1744 (75 Lieder!) und 1752; ein Lied daraus findet sich bei C. F. Becker („Lieder und Weisen“ Heft III. S. 50), dessen phrasenhaft geführte Melodie keine besonders günstige Meinung von dem Werke im Ganzen erweckt.

Wichtiger ist ein zweites Unternehmen derselben Art: „Oden mit Melodien“. Erster Theil. Berlin [1753]. Auch diese Sammlung vereinigt Lieder verschiedener Komponisten, und zwar des Berliner Kreises, die meisten von Graun. Hiernach ist in dem Exemplar der Königl. Bibliothek zu Dresden die handschriftliche Bemerkung eines spätern Redakteurs zu berichtigen, der sich auf dem Titelblatt zu versichern erlaubt hat: „Der Komponist war der berühmte Graun“, als ob die Lieder von Graun allein herrührten. Außerdem liest man am Schluß der „Dedikation“ die gedruckte Unterschrift: „Berlin, 1753. Die Herausgeber“, was ebenfalls nicht möglich wäre, wenn die Kompositionen ausschließlich aus Graun's Feder stammten. Übrigens irrt man wohl nicht — und die Betrachtung des Meisters selbst wird uns dies bestätigen — wenn man die leicht dahinschwebenden, mit Figuren durchflochtenen Melodien, die ebensoviel Begabung als Geschick verrathen, z. B. Nr. 1: „Freude, Göttin muntrer Jugend“, Nr. 2: „Es ist doch meine Nachbarin“, Nr. 17: „Stolzer Schönen Grausamkeiten“ u. a., und anderseits die pathetischen, an den Opernstyl erinnernden Lieder auf Graun zurückführt, während die weniger markirten von Quantz, Agricola u. A. gefertigt sein mögen. Im Ganzen spukt in der Sammlung noch vielfach der deklamatorische Popanz: die meisten Lieder stolziren noch steifbeinig auf den Stelzen der Sylben dahin, und nur die freiere Beweglichkeit, ein gewisser Schwung der Melodie, der schon zu weitern Intervallschritten ausgreift, erinnert daran, daß das Lied nicht mehr unter dem Bann der accentuirenden Methode steht, sondern unter dem liberalern Regimente der Opernarie, deren Einflüssen auch die nicht-dramatischen Tonsetzer sich nicht zu entziehen vermochten.

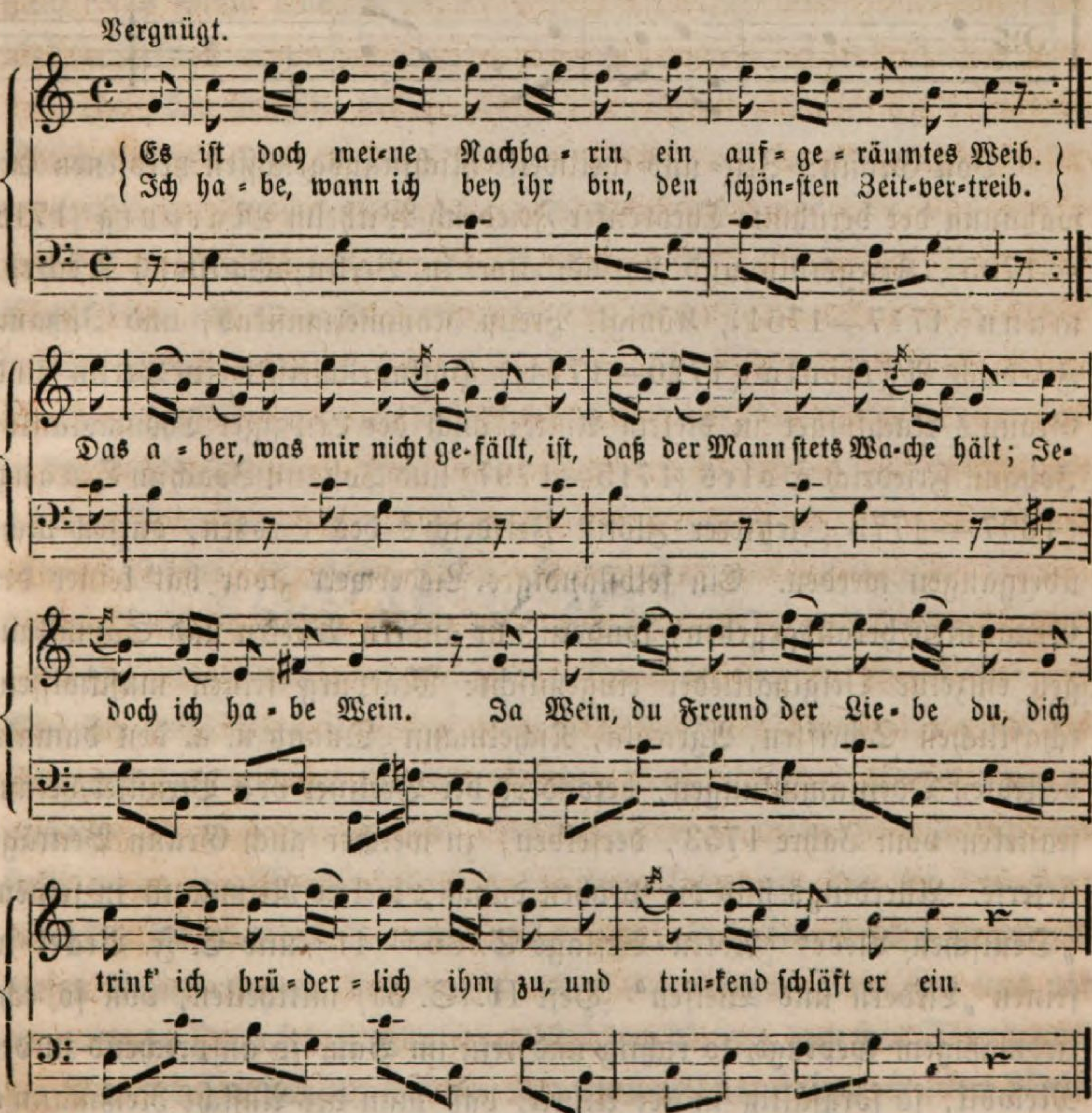
Wirklich einflußreich aber für das ariöse Lied, und zwar nicht mehr bloß durch Sammlungen fremder Lieder, wie die zuletzt erwähnten, sondern durch eigne Originalkompositionen wurde erst Karl Heinrich Graun (1701—1759). Das Publikum der Gesangfreunde kennt Graun gewöhnlich nur aus dem „Tod Jesu" und dessen alljährlicher Aufführung in der Charwoche, und höchstens noch aus dem vierstimmigen Grabgesange bei Beerdigungen: „Auferstehn, ja auferstehn". Aber man hüte sich, den Komponisten bloß hiernach zu beurtheilen, als sei er ein frommer, ernster Mann, ein zweiter Seb. Bach gewesen. Nichts weniger als das: der vermeintlich ehrwürdige Graun war vielmehr ein echtes Weltkind, Berliner Kapellmeister und Opernkomponist am Hofe Friedrich's des Großen und speciell im Liede entweder derb, besonders in den Trinkliedern, oder verliebt, musikalischen Küssen und Zärtlichkeiten äußerst zugänglich; mit letztern Stoffen, zumal wenn ihnen eine Dosis Humor beigemischt ist, tändelt seine Muse am Liebsten und verschmäht sogar läppisches Kinderspiel nicht. Von den Lieblingsgegenständen seiner Gesangmuse hier einige Beispiele. Ein junges Mädchen, im Begriff sich zu verheirathen, erschrickt vor dem Gedanken, daß sie morgen eine Frau sein wird, und bittet Gott, ihr in diesem Elend beizustehen. In einem andern Liede muß Hannchen vor der Trauung von Hans zu ihrem Schrecken hören, daß er sich auch in der Ehe den Trunk nicht abzugewöhnen gedenke. Wieder in einem andern heißt es: „Macht neues Land, reißt Schlösser ein und pflanzt an ihre Stelle Wein, und gebt mir, daß ich trunken werde". Als das kräftigste Mittel, Plagen und Verdruß zu vertreiben, empfiehlt ein anderes Lied gleichfalls das Radikalmittel, sich zu betrinken. Einen lästigen Nachbar, der immer Wache hält, wenn der Dichter mit dessen Frau liebkost, will dieser durch Wein schlaftrunken und auf diese Weise unschädlich machen u. s. w.

Graun's nicht unbedeutender Liedervorrath findet sich zerstreut theils in selbständigen Liederwerken, z. B. „Auserlesene Oden zum Singen beym Clavier". Erste und zweite Sammlung (3te Auflage, 1774), theils in den zeitbeliebten, meist in Berlin oder Leipzig erschienenen Odensammlungen anderer Herausgeber, wie in den oben erwähnten „Oden mit Melodien" (1753), theils auch in theoretischen Musikwerken, besonders in Marpurg's „Historisch-kritischen Beiträgen" und „Kritischen Briefen". Graun's bei Weitem meiste Lieder sind einstimmig, wenige zweistimmig und höchst selten nur findet sich ein vierstimmiges, wie das erwähnte: „Auferstehn";

der Baß ist in allen beziffert und steht in den gedruckten Notationen als zweites System unter der Singstimme.

In Bezug auf Komposition zeichnen sich die Lieder, obgleich sie nicht alle mehr die kurze Strophenform haben, durch strengen, reinen Periodenbau aus, nicht bloß im Sinn der Richtigkeit und konstruktiven Vollständigkeit, sondern schon in dem Sinne einheitlichen Melodienzuges, der die einzelnen Phrasen dem Grundmotive konform bildet und rhythmisch unter einander in Beziehung setzt. Und unterstützt wird diese klare Architektonik durch einen sehr prägnanten, scharf gliedernden Rhythmus, der nur hin und wieder durch gewaltsame Rückungen etwas sinnwidrig Gezerrtes bekommt, im Übrigen aber sehr wohlthuend wirkt und unmittelbar für sich einnimmt. Bezüglich des Ausdrucks verrathen die Lieder durch und durch den Opernkomponisten: ihr vorwiegend erotischer Stoffkreis wie ihre formgewandte Behandlung kommt direkt von der Bühne her. Daher sind Graun's Melodien ungleich gefälliger, weltlich freier, dramatisch lebendiger, als die seiner Vorgänger; ja er ist überhaupt der erste Liederkomponist, bei dem der Einfluß der Opernarie fühlbar zu Tage tritt. Statt, wie die Frühern, jeder Sylbe nur einen Ton zu geben, schleift er schon zwei Töne, Achtel oder Sechzehntheile je nach der Taktart, über die Sylbe, oder er spinnt die einzelnen Sylben zu vollständigen Tonfiguren, Triolen, Sechzehntheilrouladen u. s. w. aus; selbst der sonst steife Baß der linken Hand wird stellenweise zu kleinen Läufen mobil gemacht. Mit dieser melodischen Gewandtheit hängt es zusammen, daß der Komponist im Ganzen, besonders bei gesteigertem Affekt, über die Intervalle vollkommen frei verfügt und die Tonschritte schon zu weiten Entfernungen ausspannt. Ferner liegt — ebenfalls im Gegensatz zu der Weise der Frühern — etwas Untextgemäßes in Graun's Melodien, eine Bildungsmethode und Tonführung, die augenscheinlich nicht aus den Worten erwachsen, sondern rein musikalisch oder instrumental, d. h. als gefällige Tonphrase überhaupt erfunden und dem nur rhythmisch correspondirenden Texte ohne weitere Bedenken untergelegt worden ist. Daher einerseits die Leichtigkeit, die Selbständigkeit, mit der die Melodien sich dahinbewegen, so daß man sie gern auch für sich allein, etwa auf einem Instrumente vortragen hört; ebendaher anderseits aber auch die Lockerheit, die Beziehungslosigkeit der Melodien zum Texte, indem solch lieblicher Weisen noch viele erfunden werden könnten, die ebenso gut zum Texte passen oder nicht passen würden, wie die jedesmal vorliegende Diese Melodie umschreibt, allerdings

in zierlich geführten Linien, nur die allgemeine Stimmung des Textes, athmet im Ganzen Fröhlichkeit, oder Gemessenheit, oder Trauer u. dgl.; aber genau angeschlossen dem Texte, treffend oder schlagend für den Wortsinn ist sie nicht. Endlich sind bei Graun auch Triller und kleine Vorschlagsnoten zum ersten Mal ganz stehende Zierrathen der Gesangmelodie — jedenfalls auch nur Übertragungen aus dem Operngesange. Bei alledem aber tritt der Komponist aus der Grundrichtung, aus der Grundmethode deutscher Gesangbehandlung nicht heraus: denn in der Hauptsache ist es doch der Text, dem er sich anschließt und dessen Sinn im Ganzen er wiederzugeben sucht; das Schmuckwerk, welches er sich gestattet, und der leichte Schwung seiner Melodien betrifft mehr die Außenseite seiner Produktion. Als besonders charakteristisch für unsern Meister theile ich hier folgende beiden Lieder in Notation mit: „Es ist doch meine Nachbarin“ („Oden mit Melodien“. 1753. Nr. 2) und „Als mich die Mama“ („Auserlesene Oden“. 1774. Nr. 6).





Von Graun's Zeit= und theilweise Richtungsgenossen verdienen Erwähnung der berühmte Theoretiker Friedrich Wilhelm Marpurg (1718—1795), Kriegsrath und Lottodirektor in Berlin, Christoph Nichelmann (1717—1764), Königl. Preuß. Kammermusikus, und Johann Friedrich Agricola (1720—1774), Hofkapellmeister in Berlin und Graun's Nachfolger in diesem Amte; auch der Leipziger Thomaskantor Johann Friedrich Doles (1715—1797) und Johann Joachim Quantz (1697—1773), letzterer Flötist Friedrich's des Großen, dürfen nicht übergangen werden. Ein selbständiges Liederwerk zwar hat keiner der Genannten herausgegeben, sondern nur andern Werken und Sammlungen einzelne Originallieder eingemischt: Marpurg seinen musikwissenschaftlichen Schriften, Agricola, Nichelmann, Quantz u. a. den damals beliebten Odensammlungen, besonders der Berliner von Birnstiel veranstalteten vom Jahre 1753, derselben, zu welcher auch Graun Beiträge lieferte. Allerdings sind die Proben davon, welche Reißmann in seinem „Deutschen Liede" (Noten=Beilage S. 36—41) und C. F. Becker in seinen „Liedern und Weisen" (Heft II. S. 51) mittheilen, von so echt liedmäßigem Gepräge, so richtig und rein im Bau, so ansprechend in der Melodik, so sorgfältig in der Arbeit, daß man der Ansicht Reißmann's

gern beistimmt, dieser ganze Liederkreis habe zur Begründung und Besserung des Liedes in jener Zeit sehr förderlich mitgewirkt (a. a. O. S. 81 ff. und Allgem. Gesch. d. Mus. III. S. 219. 220). Nur kann ich diesen Liedern eine solche Bedeutung, wie Reißmann, nicht zusprechen und sie z. B. mit Graun's Arbeiten im Liederfache nicht auf gleiche Linie stellen, theils weil sie keinem so dramatisch geschulten und formgewandten Geiste entsprungen sind, wie Graun, theils weil sie die charakteristischen Eigenthümlichkeiten des damals noch in der Entpuppung begriffenen Liedes nicht in dem Maße an sich tragen: besonders fehlt es ihnen an der prägnanten, dramatisch weitgreifenden Melodik und an den rhythmischen Wortverrückungen der Synkopen, durch die sich das Graun'sche Lied so specifisch hervorthut und uns den Stand der damaligen Liedkomposition versinnlicht. Wenn auch frei von trivialen Anklängen und stellenweise originell in der Melodieführung, halten sie sich doch im Ganzen im gewöhnlichen Zuschnitt des damaligen Liedes und beanspruchen daher auch keine solche Auszeichnung, wie Graun's reichere und originellere Liedproduktion.

In allen Stücken der Pendant und Gegenfüßler Graun's ist Karl Philipp Emanuel Bach (1714—1788), ein höchst gewissenhafter, regelrichtiger, saubrer Tonsetzer, aber steif und unmelodisch — sehr begreiflich, weil er ohne direkte Berührung mit der Oper geblieben und seine Musik bloß am strengen Kirchenstyl, an den Werken seines Vaters Sebastian herangewachsen war. Die formale Faktur und Vollendung, Treue gegen Metrum und Textstimmung ist für ihn höchstes Ziel, auch in der Liedkomposition; sein bekanntestes, dahin schlagendes Werk sind: „Herrn Professor Gellert's Geistliche Oden und Lieder mit Melodien" (Berlin, 1758. 4te Auflage. 1771), unbedeutender dagegen die „Neuen Lieder-Melodien" (Lübeck, 1789). Er selbst bekennt, bei der Konception „auf das ganze Lied gesehen" zu haben und bemüht gewesen zu sein, die Melodie möglichst passend zu den Sinnverschiedenheiten der einzelnen Strophen herzurichten; jedoch dürfe man, fügt er hinzu, „hierin nicht zu viel von der Melodie fordern". Neben dieser formalen Bedingung aber stellt er an die Musik zugleich den tiefern Anspruch, daß sie „das Herz rühre". Jedoch wird Niemand behaupten, daß Em. Bach's Lieder all diesen Anforderungen entsprechen. Als ein richtiger Deutscher und als ein getreuer Sohn seines formbeherrschenden Vaters, war sein Standpunkt zur Musik wesentlich der kritische oder mechanische, indem er seine Melo-

dien genau nach den Textworten berechnete und sie, im engsten Anschluß an die Wortsylben, gleichsam aus ihren Atomen Ton für Ton zusammensetzte — ein Verfahren, das höchstens zu architektonischer Richtigkeit, aber nicht zu ästhetischer Wahrheit und Schönheit führt; ja mitunter häuft er die musikalischen Accente für den Wortausdruck so sehr, daß einer den andern wieder aufhebt und die Überzeugung von der Richtigkeit der Komposition durch das Gefühl des Peinlichen beeinträchtigt wird. Daher haben denn auch seine Liedmelodien etwas Steifes und Trocknes, das gerade den religiösen und stellenweise innigen Texten Gellert's gegenüber unangenehm fühlbar wird, weil man immer die kleine, knappe Form und den tiefernsten Text, den warmen Gefühlshauch, die erhabnen Gedanken zum Vergleich neben einander hat. Der religiöse Text mit dem Hintergrunde des Unendlichen, die Heiligkeit des Gegenstandes, der die letzten Tiefen der Seele und die höchsten Probleme des Geistes berührt, verlangt — auch im Liede — weitere Formen, größere Vertiefung des musikalischen Ausdrucks; und doch zwängt der Komponist den unendlichen Inhalt in dieselbe kleine Form, giebt ihm dieselbe Melodieführung, denselben tändelnden Figurenschmuck, wie dem leichtesten weltlichen Liede. Auf diese Melodien könnte man jeden beliebigen Text, auch einen frivolen, singen; und hier sollen dazu sehr fromme, sehr ernste Worte gesungen werden — das ist der Widerspruch, die innere Unwahrheit, an welcher Bach's Lieder leiden. Am Besten gelingt unserm Meister der Ton der Größe, der Macht u. dgl., weil dieser die wenigste Gemüthstiefe fordert und am Ehesten schon durch äußerliche Klangmittel darstellbar ist (vgl. S. 12, S. 17, S. 19 und öfter). Im Übrigen aber wirkt die Steifheit der Melodieführung, die Enge der Strophenform geradezu peinlich.

Trotz dieses Fundamentalmangels aber behält Bach's Liederwerk seinen Werth und der Komponist seinen Ruhm. Gerade seine gewissenhafte Rücksichtnahme gegen die Dichtung, dieses achtsame Lauschen auf den Wortaccent und die Textstimmung macht es dem Meister zum Bedürfniß, sowohl die Form zur möglichsten Sauberkeit auszuarbeiten, als auch die Textnüancen im Gesange wie in der Begleitung malerisch abzuspiegeln. Daraus erklärt sich die fast ununterbrochene Anwendung der kleinen Schnörkel und Verzierungen, womit er bedeutsame Wörter ausstattet, sowie die Menge Vortragszeichen, durch die er seine feinen Intentionen zur Geltung zu bringen sucht: mit punktirten und synkopirten Noten, mit Vorhaltnoten, Trillern und Doppelschlägen sind keines Kom-

ponisten Lieder so reichlich gespickt, als die unseres Bach. Eben daraus erklärt sich die Wahl entfernter und schwieriger Tonarten — falls man sie nicht bloß aus dem Verlangen nach Abwechselung deuten will. Auch die vollständig ausgeführte, drei- und vierstimmig harmonisirte Klavierbegleitung — die er also nicht dem Belieben und Verständnißgrade des Spielers überlassen wollte — ist nur aus dem Bestreben nach möglichster Texttreue, nach malerischer Wiedergabe der verschiedenen Stimmungssphären und kleinern Stimmungsnüancen im Texte zu begreifen. Er, der Schöpfer der Klaviersonate und der Begründer des modernen Klavierspiels, der auch für das Klavier sangbar zu setzen strebte, wollte selbst die Begleitung an der Wiedergabe des Liedtextes theilnehmen lassen und auf das gleiche Niveau mit dem Gesange heben. Durch solche Mittel stellt er die lyrischen Höhepunkte in das möglichst helle Licht und giebt den wechselnden Gemüthsstimmungen, dem Leidenschaftlichen, dem Majestätischen, dem Zarten, dem Klagenden u. s. w. das angemessene Kolorit; die Steifheit aber, die Eckigkeit der Komposition im Ganzen bleibt dabei ungemildert stehen. Folgendes für unsern Meister besonders charakteristische Lied hebe ich aus der genannten Sammlung, „Gellert's Geistl. Oden und Lieder", heraus.

„Herr, der Du mir das Leben" (a. a. O. S. 36).

Etwas langsam.





Ein schwächerer Richtungsgenosse und Nachahmer Em. Bach's in der Wahl der Stoffe wie in der musikalischen Faktur begegnet uns in Johann Friedrich Gräfe, dessen „Fünfzig Psalmen, geistliche Oden und Lieder .... in Melodien mit Instrumenten" (Braunschweig, 1760) unverkennbar unter den Einflüsterungen der Bach'schen Liedermuse entstanden sind, manchmal mit sehr glücklicher Nachbildung des Originals, besonders im Fache des Pathetischen, für dessen einfach große Züge die Komponisten durchschnittlich noch die meiste Begabung haben; so z. B.: „Eilftes Lied: Gottes Macht und Vorsehung", „Vier und vierzigstes Lied: Frohlocket, ihr Völker!" Die Texte sind sogar dieselben Gellert'schen Dichtungen, die auch Em. Bach mit Musik versehen hat; im Ganzen jedoch bleibt der Schüler an Erfindung wie an innerer Belebtheit hinter dem Meister zurück. Schon ein früheres Werk des Komponisten flößt uns kein besonderes Vertrauen zu seiner Originalität ein, da es nur in Herausgabe fremder Lieder bestand: „Sammlung verschiedener und auserlesener Oden, zu welchen von den berühmten Meistern in der Musik eigne Melodeyen verfertigt worden" (1737. 4ter Theil 1743). Und jetzt, da der Komponist sich zu einem selbständigen Unternehmen anschickt, hat er nicht einmal so viel Selbstgefühl, neue, noch nicht behandelte Texte zu wählen und sie nach eigner Auffassung, ohne Vorbild musikalisch zu bearbeiten: nein, er kopirt fast nur ein unlängst erschienenes Werk und begiebt sich in die sehr mißliche Konkurrenz mit einem anerkannten Meister. In der That ist in manchen seiner Gesänge die Behandlung der Textworte höchst ungeschickt, unnatürlich gedreht und gezwängt, wie gleich im „Ersten Liede: Heil dem Manne"; in andern wiederum legt der Komponist, in irrigem Anschluß

an den Choral, den er sich für die fromme Gattung zum Muster genommen zu haben scheint, auf den Schlußton fast jeder Verszeile eine Fermate — was Em. Bach nie thut — und zerstört dadurch den ruhigen Fluß, die Stetigkeit und Einheit des Gesanges. Zu ihrer Zeit, die für dergleichen Schwächen noch nicht den hinlänglichen Scharfblick besaß, mögen die Lieder, im Ganzen genommen, immerhin neben den Bach'schen mit Ehren bestanden haben, wie denn in dieser Gattung überhaupt, nach Bach's glücklichem Vorgange und innerhalb der gefahrlosen Kleinheit der Liedbimensionen, ein starker Fehlgriff nicht wohl möglich war. Uns jedoch stehen sie noch um einige Grade tiefer, als Bach's Lieder, weil sie außer den Bach'schen Mängeln noch obendrein eine schwächere Begabung bekunden.

Wie geringschätzig man damals vom Liede dachte und mit welcher Scheu die Musiker an die Liedkomposition gingen, wird vornehmlich an Johann Philipp Kirnberger's Liedern klar, des berühmten Theoretikers und Königl. Preußischen Kapellviolinisten in Berlin (1721—1783); er selbst nennt sich (1779) „Hoffmusicus Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Amalia von Preußen". Obgleich nämlich Lieder — soviel mir bekannt — das Einzige sind, was Kirnberger originaliter producirt hat, also auch das Einzige, wofür er sich begabt fühlen mochte, so sind ihrer doch theils so wenige, theils sind sie durch so weite Zeiträume von einander getrennt, daß man dies spärliche und isolirte Auftreten nur aus der damaligen Unbeliebtheit der Gattung überhaupt, möglichenfalls auch aus des Komponisten eigner Geringschätzung gegen das Lied wird erklären können. Kirnberger's erstes Debüt im Liede („Lieder mit Melodien", Berlin) fällt in's Jahr 1762, die „Oden mit Melodien" 1773, die „Recueil d'Airs de danse charactéristiques" 1777, das „Lied nach dem Frieden" von Claudius 1779 und die „Gesänge am Clavier" (Berlin und Leipzig) 1780. Da nun von diesen Werken das eine sich nur auf ein einziges Lied beschränkt, das andere bloß eine Auswahl französischer Tanzmelodien ist, so bleiben allein die „Lieder mit Melodien", die „Oden mit Melodien" und die „Gesänge am Clavier" als wirkliche Liederwerke übrig und zwischen diesen liegt eine Frist von 9 und 7 Jahren! Wie reichlich dagegen strömte die Produktion in andern Gattungen, die sich der allgemeinen Sympathie des Zeitalters erfreuten! Wie drängten sich z. B. die Instrumentalwerke Haydn's, seine Quartette und Symphonien, wie Mozart's Opern, und wie später — um ein analoges Beispiel vor-

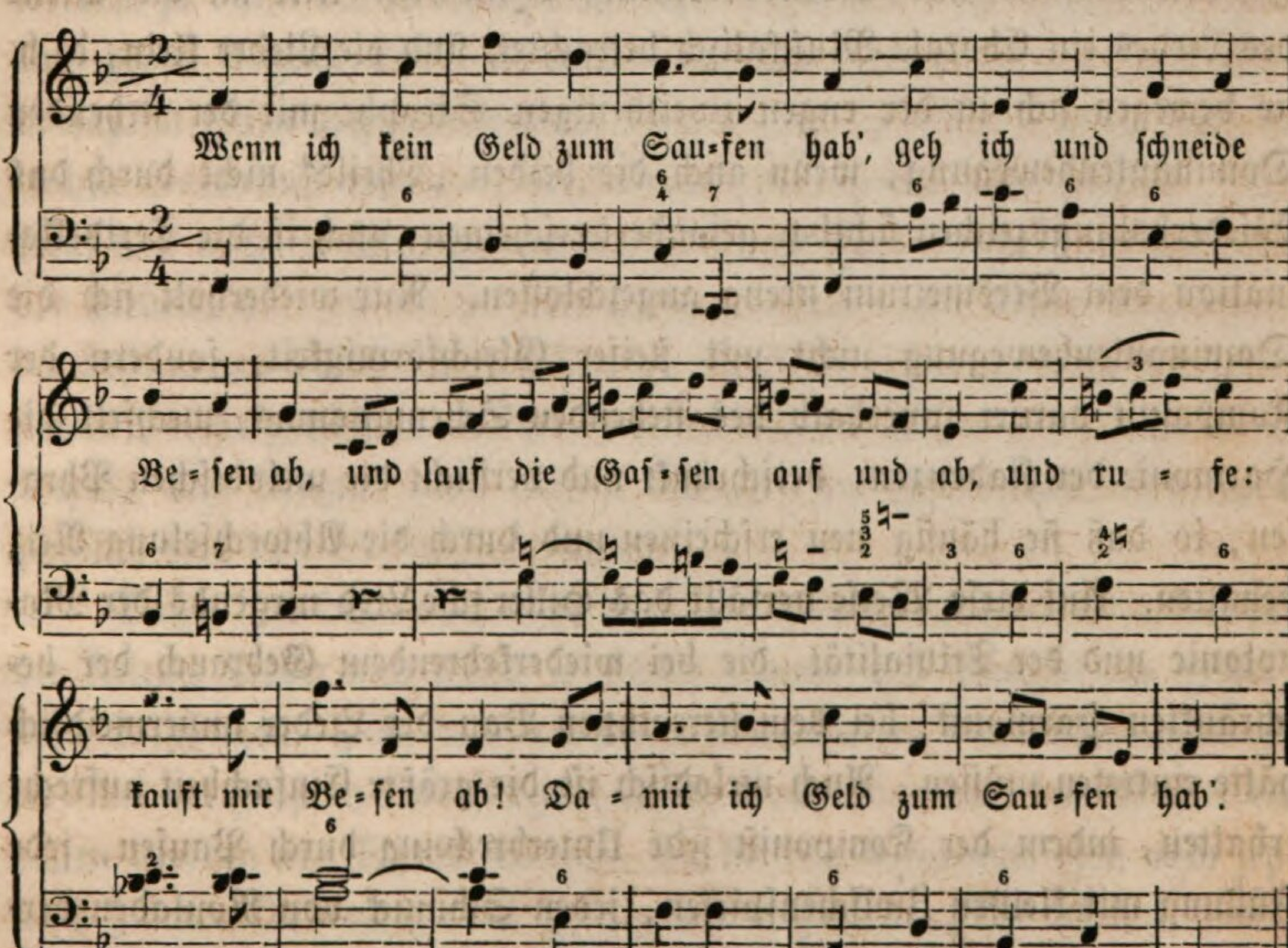
greifend heranzuziehen — Schubert's oder Franz' Lieder! Damals aber mußte das Lied froh sein, wenn ihm selbst nicht ungeschickte Tonsetzer aller 5 bis 10 Jahre einmal einen flüchtigen Blick zuwarfen.

Um so wichtiger aber werden Kirnberger's Lieder inhaltlich und historisch, insofern sie nämlich zwei völlig entgegengesetzte Seiten in sich vereinigen, gleichsam zwei Gesichter zeigen, eins rückwärts, das andere in die Zukunft gewandt, eins etwas trocken und philiströs dreinschauend, wie alle bisherigen kleinen Liedermeister, das andere mit einem ahnungsvollen Anhauche schönerer Zeiten und freiern Schaffens. In der That steht Kirnberger mit einem Fuße noch auf dem Boden der alten Praxis, ist, wie seine Vorgänger, mehr ein verständiger und satzrichtiger, als ein gewandter, genialer Künstler, auch ihm führt beim Produciren, statt der göttlichen Inspiration, das theoretische Bewußtsein die Feder. Überall begegnet man bei ihm einfachen, derben Melodien meist in der kleinsten Liedform, einer verständigen, sachlich tadellosen Behandlung; aber nirgends ist er neu oder bedeutend in der Erfindung, nirgends geistvoll oder glänzend in Auffassung und Darstellung. Seine glücklichsten Momente sind die, wenn einmal, wie in manchen Stellen, der leichte, heitere Volkston anklingt, den einzelne Spätere so ungezwungen trafen; im Ganzen aber sind seine Lieder ungleich seelenloser und matter, als z. B. die dramatisch belebten von Graun. Nur einem so trocknen Theoretiker war es z. B. möglich, die 32 langen Strophen der Bürger'schen „Lenore“ als Strophenlied auf eine einzige kurze Melodie zu setzen („Gesänge am Clavier“ 1780. S. 18); und ähnlich machte er's mit Bürger's „Lenardo und Blandine“ (ebendas. S. 22), mit Claudius' Rheinweinlied: „Bekränzt mit Laub den lieben, vollen Becher“ u. a. Folgende beiden Lieder („Lieder mit Melodien“ 1762. IX. Lied, und „Oden mit Melodien“ 1773. Nr. VI.) mögen dem Leser eine Anschauung von der Kompositionsweise des Meisters geben.

Munter.







Um so überraschender ist es, den Meister diesen ganzen verstandesmäßigen Standpunkt verlassen und einer neuen Gestaltung des Liedes vor-

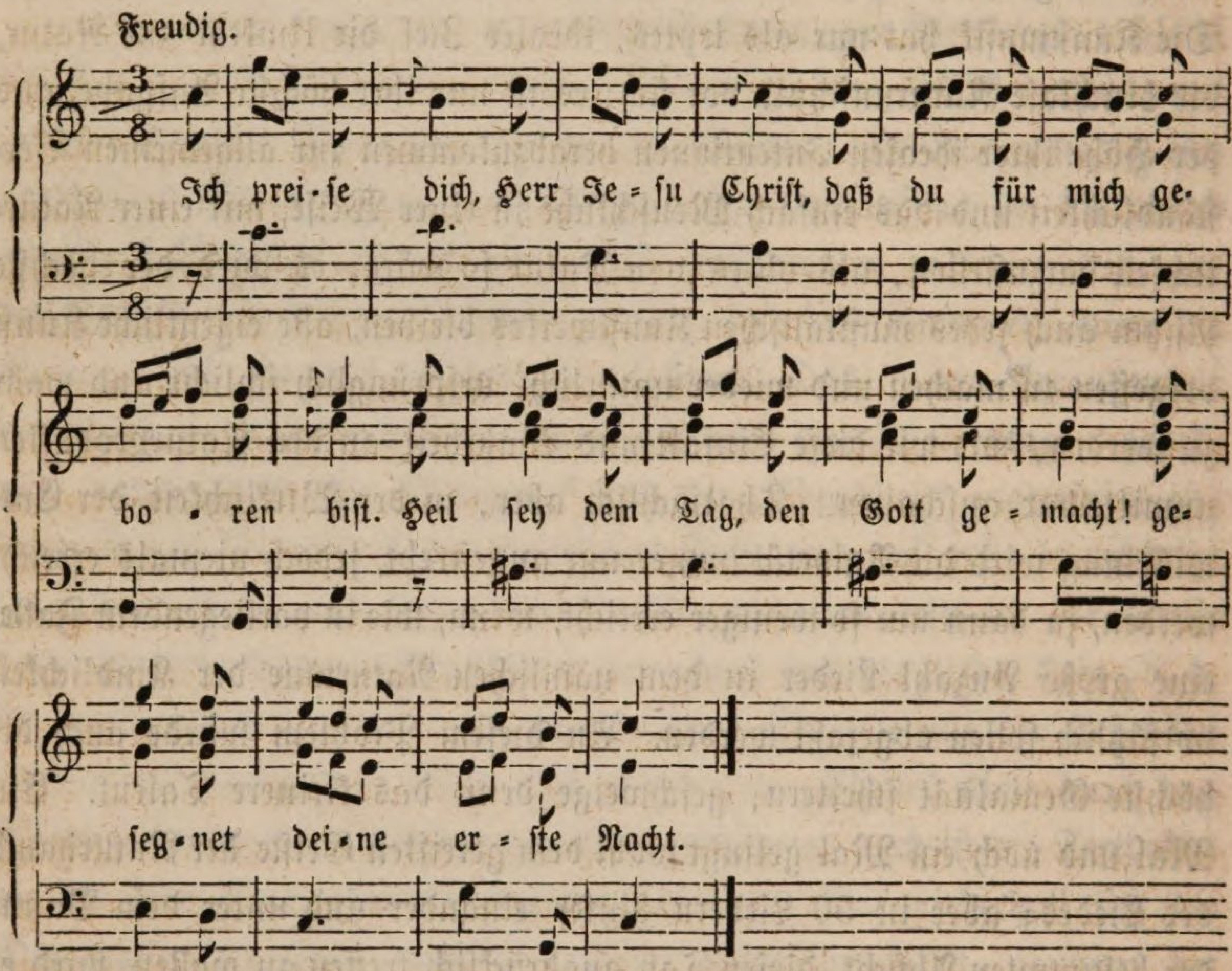
arbeiten, ihn die ersten Schritte nach einer Richtung einschlagen zu sehen, wo das Lied zu höherer Vollkommenheit reifen sollte. Diese ersten Spuren von „Zukunftsmusik" bei Kirnberger werden wir später an ihrem Orte wieder aufzunehmen und ihrem Bestande nach darzulegen haben. Für jetzt ist uns der Komponist nur ein theoretisch geschulter, verständiger Liedersänger, dessen Lieder für jene Zeit ganz achtungswerth sind, aber auch nicht einen einzigen neuen Zug zur Physiognomie des damaligen Liedes hinzufügen.

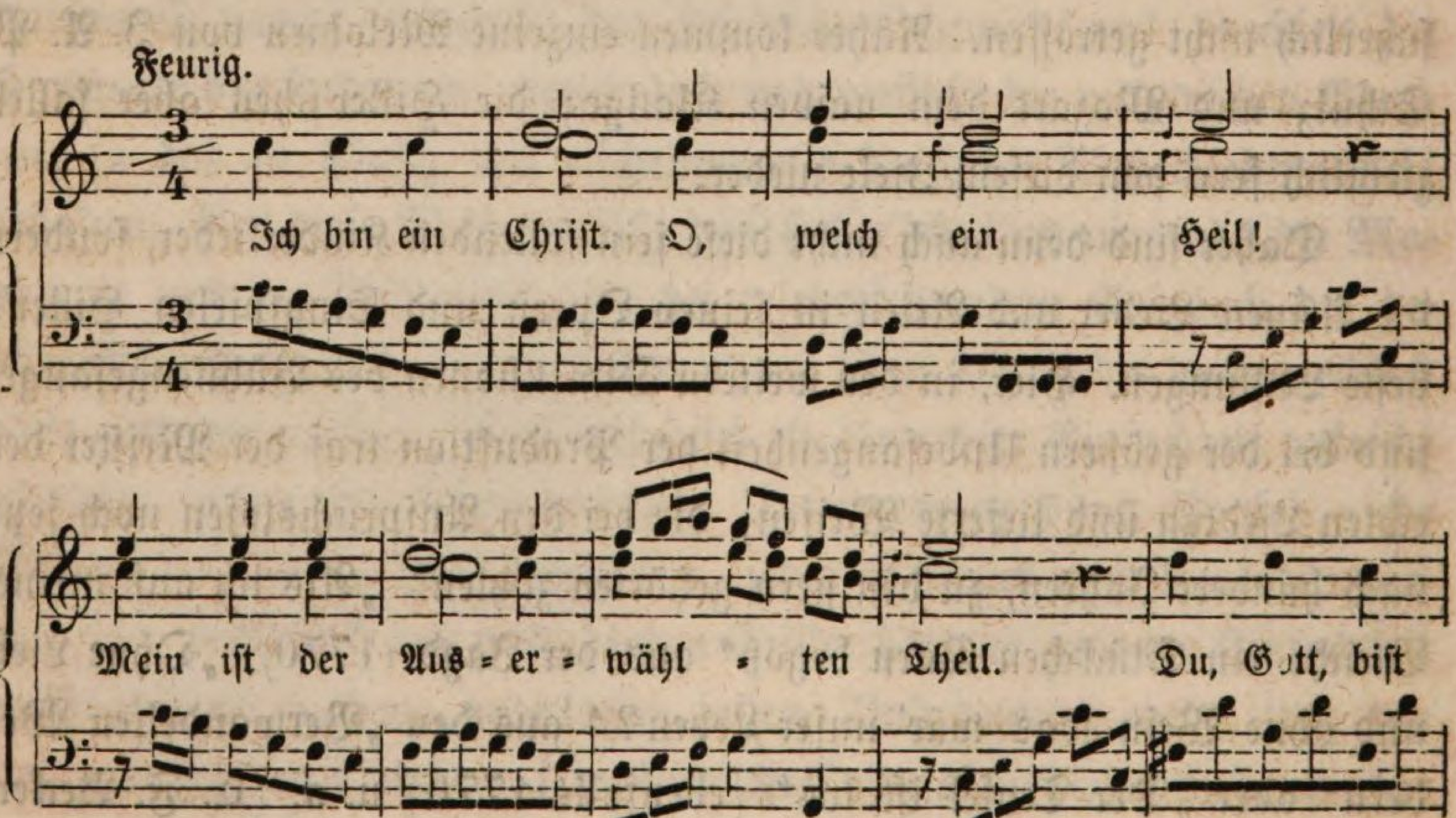
Gegenüber den weiter deutenden Bestrebungen Kirnberger's bleibt der Leipziger Thomaskantor Johann Adam Hiller (1728—1804) mit seinen „Funfzig Geistlichen Liedern für Kinder, mit Claviermäßig eingerichteten Melodien" u. s. w. (Leipzig, in Commission bei Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn. 1774.) vollkommen in seiner Zeit, auf der Höhe der damaligen Liedkomposition; und das mußte er, wenn die Gesänge „für Kinder" geeignet sein sollten. Das äußere Arrangement betreffend, so sind die Lieder bekanntlich nach den Wochentagen geordnet, deren jedem ein „Morgen-" und ein „Abendlied" zugewiesen ist; dann folgen Lieder auf die christlichen Feste und auf religiös wichtige Familienvorfälle und Lebensverhältnisse; zuweilen tritt an die Stelle des Liedes ein Choral. Musikalisch betrachtet, sind die Lieder klein, d. h. sie bewegen sich in der engen zweitheiligen Strophe mit der stehenden Dominantenbewegung, wenn auch die beiden „Theile" nicht durch das Wiederholungszeichen sichtbar gesondert erscheinen; auch ist die Textdeklamation dem Versmetrum streng angeschlossen. Nur wiederholt sich die Dominantenbewegung nicht mit steifer Gleichförmigkeit, sondern der Komponist variirt innerhalb des stehenden Schematismus, wechselt die Harmonie der Kadenzen, verschränkt und verflicht die melodischen Phrasen, so daß sie häufig neu erscheinen und durch die Abwechselung Reiz behalten. Auf diese Weise verfällt das Hiller'sche Lied nirgends der Monotonie und der Trivialität, die bei wiederkehrendem Gebrauch der beschränkten Harmonik, bei dem stereotypen Bau der Lieder unvermeidlich hätte eintreten müssen. Auch melodisch ist die größte Einfachheit aufrecht erhalten, indem der Komponist jede Unterbrechung durch Pausen, jede Füllung mit kleinen Zwischenspielen, jeden Schmuck von Rouladen vermeidet — und auch den unkindlichen Triller hätte er, um die Einfachheit vollständig zu machen, unterlassen sollen. Und dennoch weht, trotz der wohlgemeintesten Absichten, keine kindliche Naivetät in diesen Liedern. Zur

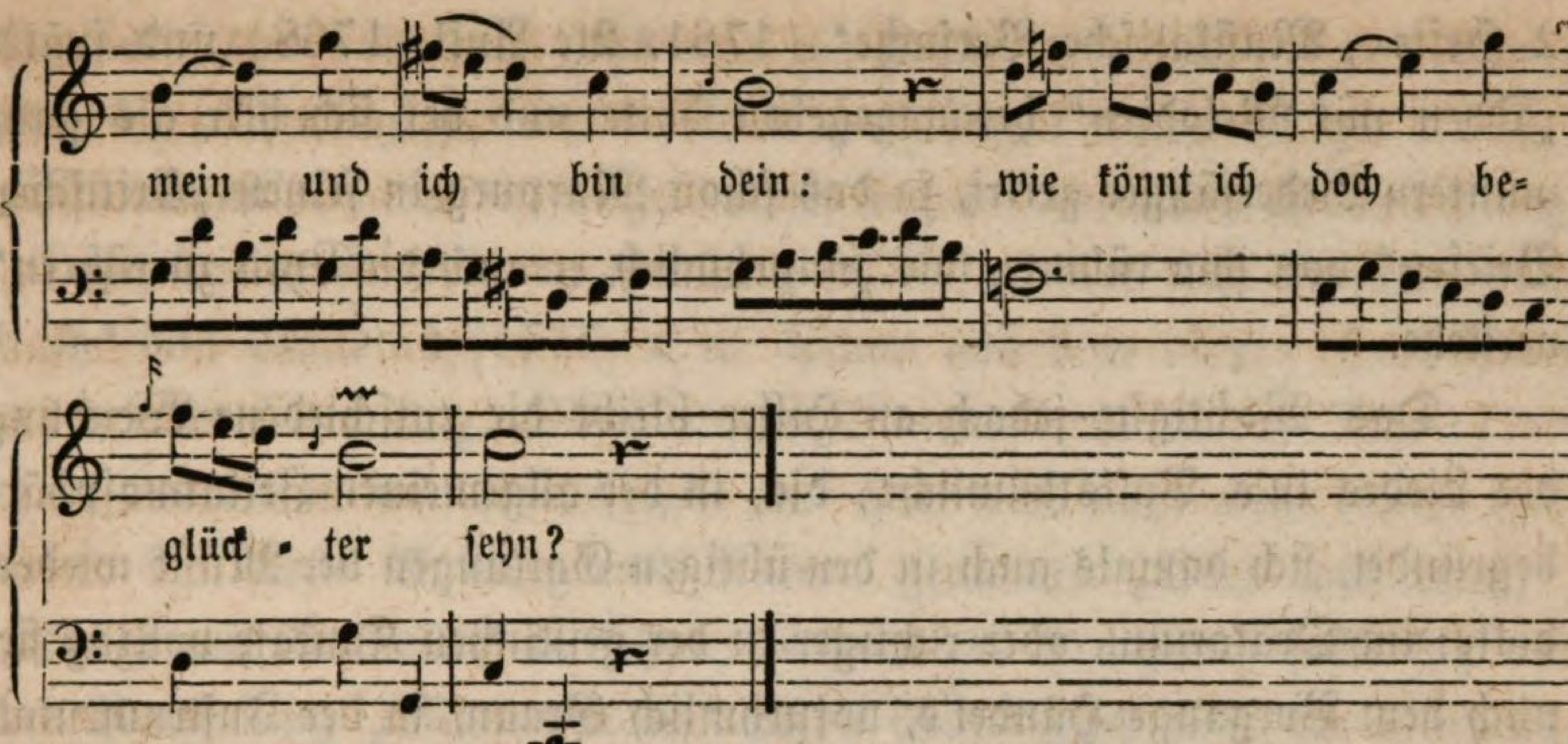
Zeit ihrer Entstehung mag man das noch nicht gefühlt haben, die kleinen, frommen Texte und die schmucklosen Melodien genügten vermuthlich dem kindlichen Bedürfniß. Heutzutage jedoch würde man „Lieder für Kinder" anders schreiben, oder noch wahrscheinlicher: man würde gar keine solche setzen, weil man weiß, die Naivetät läßt sich nicht künstlich erzeugen. Sie ist vielmehr eine Naturgabe, der unmittelbare Ausfluß eines noch ungebrochnen Gemüthes und daher auch nur auf dem Naturstandpunkte der Kunst möglich, d. h. nur in der Volksdichtung und im Volksgesange. Die Kunstmusik hat nur als letztes, ideales Ziel die Umkehr zur Natur, die bruchlose Naturunschuld vor sich; es ist nur ihre höchste Aufgabe, aus der Höhe ihrer idealen Intentionen herabzukommen zur allgemeinen Verständlichkeit und das einfach Menschliche in einer Weise, mit einer Natürlichkeit darzustellen, als ob es von Natur so wäre; es wird der höchste Ruhm auch jedes musikalischen Kunstwerkes bleiben, alle eigentliche Kunst vergessen zu machen und wieder natürlich, ursprünglich schlicht und wahr zu werden, wie wir diese Einfalt und Wahrheit an den Naturprodukten unmittelbar anschauen. Thatsächlich aber, in der Wirklichkeit der Entwickelung wird die Naivetät immer nur angestrebt, jedoch niemals erreicht werden, ja dann um so weniger erreicht, wenn, wie in vorliegendem Falle, eine große Anzahl Lieder in dem nämlichen Naturtone der Kindlichkeit vorsätzlich sollen abgefaßt werden. An diesem Problem würde auch die höchste Genialität scheitern, geschweige denn das kleinere Talent. Ein Mal und noch ein Mal gelingt wohl dem gereiften Geiste der Naturhauch des Liedes; aber in 50 Liedern hinter einander und unter dem Banne der bestimmten Absicht, diesen Ton ausdrücklich treffen zu wollen, wird er sicherlich nicht getroffen. Näher kommen einzelne Melodien von J. A. P. Schulz und Mozart dem naiven Klange; die Hiller'schen aber fallen ziemlich fern von diesem Ziele nieder.

Daher sind denn auch nicht diese sein sollenden Kinderlieder, sondern die kleinen Lieder und Arien in seinen Opern und Singspielen Hiller's beste Leistungen. Hier, in den weitern Dimensionen des Bühnengesanges und bei der größern Unbefangenheit der Produktion traf der Meister den echten Liedton und lieferte Weisen, die bei den Anspruchslosen noch jetzt, nach hundert Jahren, zu den gern gehörten zählen. „Als ich auf meiner Bleiche ein Stückchen Garn begoß" aus der Jagd (1770), „Ohne Lieb' und ohne Wein was wär' unser Leben?" aus den „Verwandelten Weibern" oder „Der Teufel ist los" (ebenfalls 1770) u. a. (C. F. Becker:

„Lieder und Weisen" Heft III. S. 51 und Heft II. S. 53) — das sind Weisen, die dem Naturboden der Naivetät weit näher stehen, als jene zweckvoll berechneten „Lieder für Kinder". In jenen Naturlauten lebt der Komponist fort, sie haben seine musikhistorische Bedeutung begründet; seine „Geistlichen Kinderlieder" dagegen singt schon längst kein Kind mehr. Zur Prüfung des Gesagten lege ich folgende Proben vor: „Funfzig Geistl. Lieder für Kinder". 1774. S. 34 und S. 52.







Um nun sein Charakterbild nach dieser Seite auch durch ein eignes Liederwerk zu vervollständigen, hat der Komponist noch eine zweite Sammlung herausgegeben unter dem Titel: „Lieder und Arien aus Sophien's Reise, mit Beybehaltung der von dem Verfasser angezeigten, und andern neu dazu verfertigten Melodien". Leipzig, bei Johann Friedrich Junius, 1779. Dies sind nun zum Theil schon längere, ariennäßig ausgeführte Gesänge, in denen die kleine Liedstrophe sich zu etwas weitern Dimensionen ausspannt, mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen, mit gehaltvollern Melodien, mit Wiederholung der bedeutsamen Textworte und der darauf fallenden melodischen Phrasen. Hier zeigt sich der Komponist auch tiefern Empfindungen nicht verschlossen und schlägt z. B. den Ton der Klage, wie auf S. 7: „Du bist entflohn", gar wehmüthig an. In der Überzahl jedoch sind auch hier die kleinen eigentlichen Lieder, und zwar von einer Belebtheit, von einer Anmuth der Melodien, wie nur immer in den erwähnten Singspielarien. (Vgl. z. B. das Lied S. 12: „Ein Mädchen stolz, wie selten war".) In dieser Sphäre des leichten Liedes, am Liebsten, wenn es den operettenhaften Erzählungston anschlug, scheint Hiller selbst seine eigentliche Stärke gefühlt zu haben, denn gerade solche Lieder hat er, wie in der vorliegenden Sammlung mehre, zwei Mal komponirt. (Siehe u. a. S. 28 und 29: „In dieser heitern Morgenstunde".) Sogar in das humoristische Genre wagt sich hier der Komponist, und zwar gleichfalls nicht zu seinem Nachtheil, wie man aus dem Liede S. 58 ersehen wird: „Prometheus nahm ein Tönnchen Bier". Von Interesse ist die vorliegende Sammlung auch insofern, als sie uns die Bekanntschaft mit andern Tonsetzern der Zeit gestattet, z. B. mit Rolle und dessen pathetischen Weisen (S. 30), mit Zachariä (S. 34), dem bekannten Dichter des „Renommisten", der schon früher

2 Hefte „Musikalische Versuche" (1761. 2te Aufl. 1768) und später „Oden mit Melodien" herausgegeben hatte und der sich hier als ganz muntern Liedersänger gerirt, so daß schon Marpurg in seinen „Kritischen Briefen" von ihm rühmte, wie „annehmlich er auch die Lyra zu rühren" verstehe.

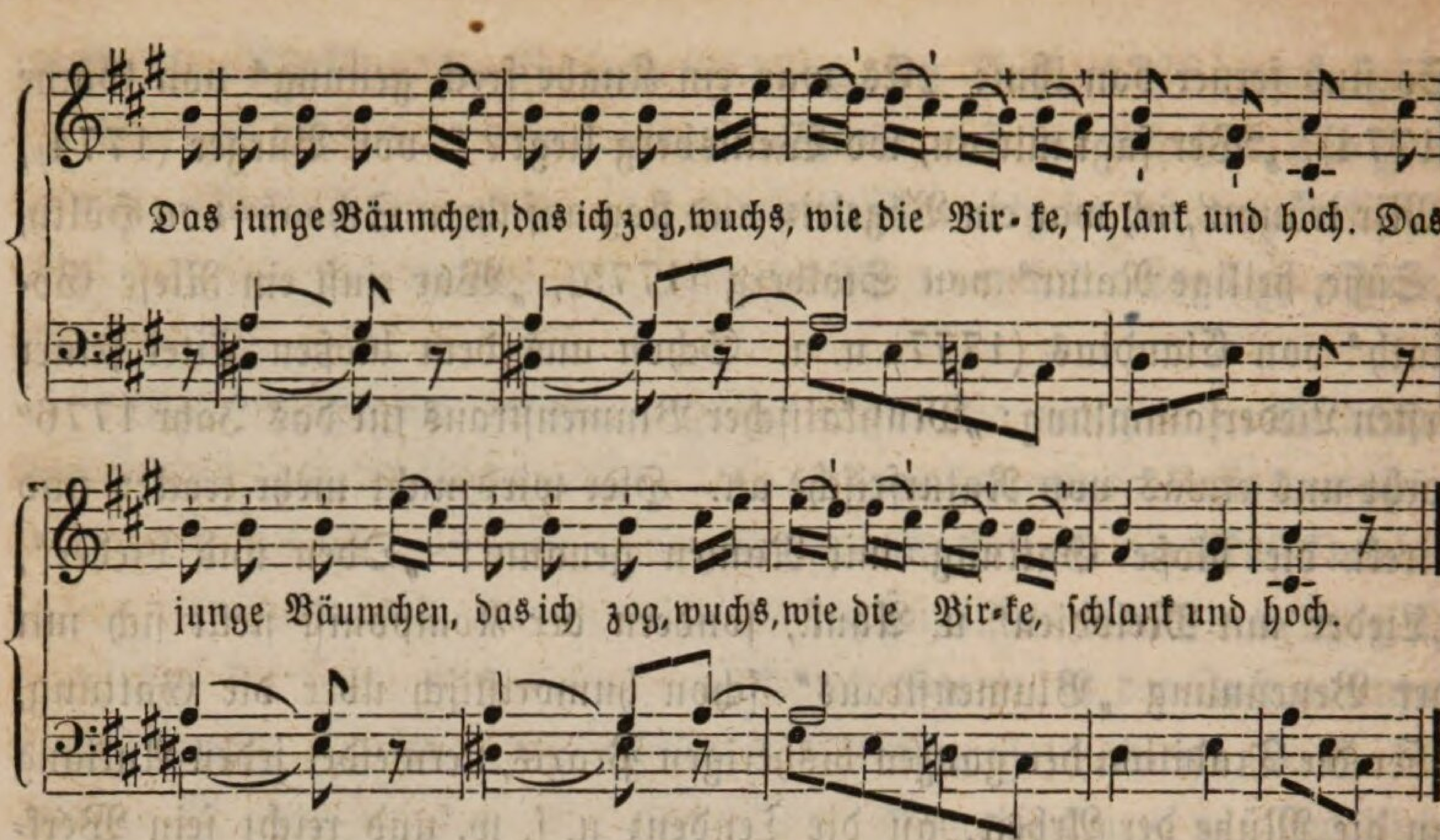
Das Wichtigste jedoch an Hiller bleibt die entschiedene Wendung des Liedes in's Volksthümliche, die, in der allgemeinen Zeitatmosphäre begründet, sich damals auch in den übrigen Gattungen der Musik wiederholte: im Oratorium, oder richtiger in der geistlichen Kantate vollzog sie, nach dem Vorgange Händel's, vornehmlich Graun, in der Instrumentalmusik Haydn, in der Oper dichterisch Christian Felix Weiße, J. G. Jacobi u. A., musikalisch Hiller, Schweitzer, Wagenseil u. s. w. Im Liede aber ist Hiller der erste wirklich volksthümliche Komponist in der strengen Bedeutung des Wortes und nicht bloß in jenem allgemeinen Sinn, wie man wohl das Lied der ganzen vorliegenden Periode, das kleine, schlichte Strophenlied volksthümlich nennen kann. Denn erst in Hiller's Munde nimmt das Lied den derben Melodienzug, den Ton des Innigen oder Lieblichen an, der am Volksliede in so einziger Weise erfreut. Gerade hiermit traf er ein Bedürfniß der Zeit und fand daher auch Wiederklang in andern, verwandt empfindenden Fachgenossen. Der nächste derselben ist

Johann André, der Offenbacher Buchhändler und Musikverleger (1741—1799). Bei ihm liegt das Naive, während wir es bei Hiller hauptsächlich in seinen Singspielen suchen mußten, in den Liedern selbst, von denen er eine ganze Anzahl volksthümlicher und noch jetzt beliebter geschrieben hat. So ist er z. B. der Sänger von Claudius' bekanntem „Rheinweinliede": „Bekränzt mit Laub den lieben, vollen Becher", dessen hier folgende Originalmelodie nicht, wie man oft irrthümlich geglaubt hat, von P. Schulz herrührt.



So sind ferner von ihm: „Es war ein Knabe frech genung" von Göthe (1774), „Wer sagt mir an, wo Weinsberg liegt?" von Bürger (1774), „Mir träumt', ich war ein Vögelein und flog auf ihren Schooß" von Hölty, „Süße, heilige Natur" von Stolberg (1775), „War einst ein Riese Goliath" von Claudius (1777) u. a. Schon aus dem bloßen Titel seiner ersten Liedersammlung: „Musikalischer Blumenstraus für das Jahr 1776" weht uns etwas von Naturfrische an. Hier wird nicht mehr trocken und direkt die bloße Gattung mit Namen genannt: „Oden und Lieder", „Lieder mit Melodien" u. Ähnl., sondern der Komponist stellt sich mit der Benennung „Blumenstraus" schon humoristisch über die Gattung, über die Tradition der ganzen bisherigen Praxis, vermeidet jeden Anklang an die Mühe der Arbeit, an die Tendenz u. s. w. und reicht sein Werkchen wie eine freundliche Naturgabe dar — das erste Beispiel so zarter Nomenklatur, zarter, als „Musenalmanache", „Anthologien", „Merkure" u. dgl. in der damaligen Poesie und Belletristik, für welche übrigens diese Sitte bildlicher Benennung stehend geblieben ist, während sie in der Musik, in der Literatur des Liedes nach wenigen vereinzelten Erscheinungen wieder verschwand. André selbst nennt seine spätern Veröffentlichungen auch nur wieder „Lieder und Gesänge beym Clavier" (1stes bis 3tes Heft. Berlin, 1779. 1780) oder „Lieder in Musik gesetzt" (1ster Theil. Offenbach a./M. beim Verfasser. 1790). Der Anlage nach erscheint die eine Hälfte seiner Lieder ariennäßig erweitert, so daß die strenge Zweitheilung der Liedform verlassen ist und sich die Lieder nur symmetrisch aus mehren rhythmisch korrespondirenden Perioden zusammensetzen. Jedoch gelingen ihm diese ausgeführten Gesänge, zumal wenn empfindungsvolle Texte eine tiefere Darstellung fordern, am Wenigsten, um so besser dagegen die kleinen, scherzhaften, volksthümlichen Weisen, in denen also auch hier wieder seine Hauptstärke liegt, wie z. B. in der vorliegenden Sammlung S. 21: „Ich zog ein junges Bäumchen auf", das ich hier in Notation beifüge.





Diese Rücksicht auf Volksthümlichkeit hat den Komponisten offenbar auch geleitet, liebliche Melodien des Auslandes, die den seinigen verwandt und für die ganze Gattung musterhaft waren, in seine Sammlungen aufzunehmen, wie er es z. B. in der letztgenannten Sammlung (S. 10) mit einem Liede von Grétry, aus dessen Oper „Zemire und Azor" gethan — einer allerdings reizenden Probe französischen Liedergesanges, die an leichter Grazie und pikanter Rhythmik die deutschen Singweisen von damals weit übertrifft. Daß bei einigen Liedern derselben Sammlung Sologesang und Duett mit einander wechselt, z. B. bei jenem Zwiegesange zweier Liebenden, Alcimna und Evander (S. 2), wo die einzelnen Strophen der Dichtung alternirend vom Sopran und vom Tenor gesungen werden, bis schließlich beide sich zum Duo vereinigen, das ist eine opernhafte Erweiterung des Liedes, die in dessen Entwickelung überhaupt begründet lag und in der frühern Liedliteratur uns schon mehrfach begegnet ist. In sämmtlichen Liedern André's jedoch, den kleinen volksthümlichen, wie den arienmäßig gesteigerten spürt man mehr als bei den andern Liedersängern jener Zeit neben der deutschen Textbehandlung die Vertrautheit mit der italienischen Oper. Die Wortrecitation ist wesentlich syllabisch und die Melodik schließt sich genau dem wechselnden Tonfall des Textrhythmus an. So oft aber die Wärme der Empfindung den Ausdruck schwellt, erweicht sich die strenge Accentuation zu südlicher Melodik und fließt in einen wahren Schmelz der Figuren hin. (Vgl. z. B. „Chloens Abschied" S. 15.)

Vor Allem wichtig aber, besonders für die nächstfolgende Entwickelung des Liedes wichtig wird eine andere Erscheinung in André's Liedern:

daß er nämlich bereits Gedichte im epischen Erzählungston auch musikalisch entsprechend behandelt und auf diese Weise die ersten Ansätze zur spätern Ballade nimmt, wie z. B. in der erwähnten „Geschichte von Goliath und David" (S. 6) — eine Methode jedoch, die erst auf der nächsten Stufe ihre Realisirung finden sollte und daher auch erst dort von uns zur Sprache gebracht werden darf.

Das Gelungenste im volksthümlichen Liede leistet in der vorliegenden Periode Johann Abraham Peter Schulz (1747—1800), Kapellmeister des Prinzen Heinrich von Preußen; ja nach dieser Seite hat Schulz überhaupt seine hervorragendste Bedeutung, und demgemäß sind von seinen vier Liederwerken die „Lieder im Volkston, bey dem Klavier zu singen" (Berlin, 1782. 2ter Theil. 1785) bei Weitem das wichtigste. Man legt gewöhnlich einen besondern Nachdruck darauf, daß Schulz mit theoretischem Bewußtsein, mit vorsätzlicher Absicht seine Lieder volksthümlich geschrieben habe, und verbindet damit wohl den geringschätzigen Sinn, er habe sie mit berechnendem Verstande, nach einem bestimmten Modell mühsam zusammengebaut, habe sich zu diesem volksthümlichen Tone gewaltsam herabgestimmt und gezwungen. Daß Schulz die klarste Erkenntniß vom Wesen des Volksgesanges besaß, beweist der bekannte „Vorbericht" zu den „Liedern im Volkston" (1785). Hier fordert der Komponist vom volksthümlichen Liede volksmäßige Texte, Einfachheit und Sangbarkeit der Melodien, so daß sie, auch für den Ungeübten, leicht zu behalten und nachzusingen seien; auch sollen die Melodien so bekannt klingen, so leicht in's Ohr fallen, als seien es wirkliche Volkslieder. Ferner sollen die Melodien sich eng an den Text anschließen, in bequemen Intervallen und in engem Umfange gehalten sein, nur in die nächsten Tonarten moduliren, und die „Theile" des Liedes die richtige Proportion unter einander haben, wie es dem Kunstwerk von kleinen Dimensionen zukommt. Und als Zweck seiner Arbeit giebt der edelmüthige Komponist an, er habe nur gute Liedtexte verbreiten und allgemein bekannt machen wollen. Daß der Meister aber von dieser theoretischen Erkenntniß auch zu dem praktischen Versuche fortschritt; daß er, der die Vorzüge des Volksliedes so richtig und erschöpfend kannte, sie auch in seinen Kompositionsversuchen anzubringen und zu bewähren wünschte — wer wollte ihm das verargen? Nur meine man nicht, seine Lieder seien das mühevolle Produkt der Berechnung, der Arbeit, ohne einen Antheil genialer Begabung. Im Gegentheil: wenn Schulz die zweckvolle Absicht hatte, volksthümlich schreiben

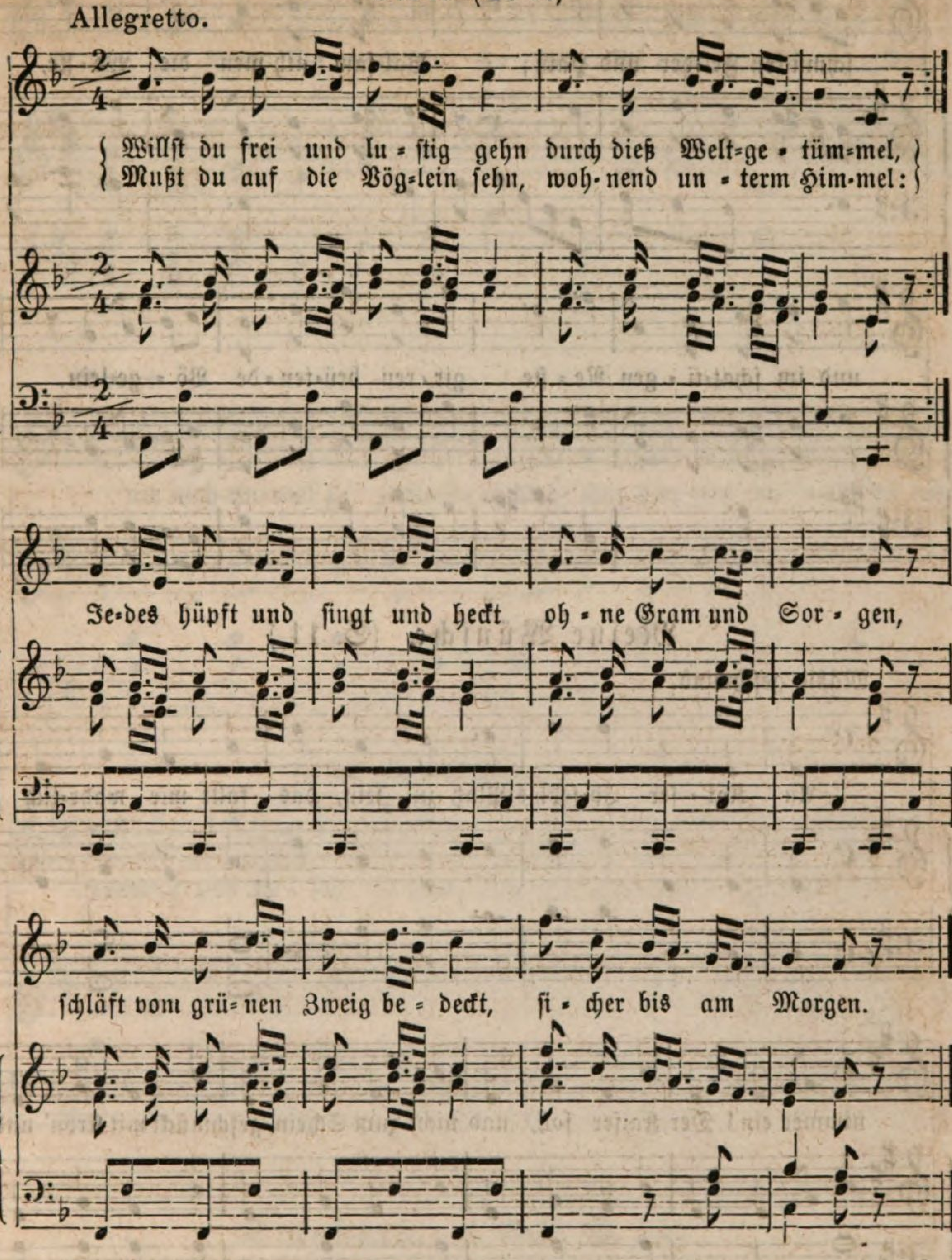
zu wollen, so mußte er auch die Fähigkeit in sich fühlen, volksthümlich schreiben zu können; nur, wenn er in seinem Innern den Volkston erklingen hörte, konnte er Lieder im Volkston singen. Diese geniale Seite seiner Produktion, die für das kleine Volkslied nicht weniger nöthig ist, wie für die größte Tonschöpfung, pflegt man zu übersehen oder gar zu bezweifeln, wenn man immer nur auf das theoretische Bewußtsein des Meisters als auf das eigentliche agens hinweist. Aus bloßer Erkenntniß oder Berechnung hätte Schulz keine einzige solche Weise geschaffen, wie wir sie in Menge von ihm besitzen; daß er aber solche Weisen schuf, wie kein Anderer, Weisen, die dem Volksliede fast bis zur Täuschung nahe kommen, dies eben verbürgt uns seine Genialität gerade für dies Genre. Hiller und André haben neben ihren meist edeln, gebildeten, arienmäßigen Liedern auch einige von volksthümlichem Charakter geschrieben; bei Schulz aber ist gerade diese Seite die dominirende: seine Lieder im Volkston sind nicht nur sein Bestes, sondern das Beste der volksthümlichen Liedliteratur jener Zeit überhaupt. Daß diese Melodien wirklich schon dem Volksliede gleichkämen, oder daß sie mit der Popularität auch Adel oder Feinheit der Empfindung verbänden, kann man nicht behaupten. In der That geht Schulz über den Standpunkt des Naiven, der reinen Naturempfindung nicht hinaus: nur die einfachsten Gefühle, die gesundeste Moral, die schlichtesten Vorfälle bequemen sich seiner Darstellung; die Höhen und Tiefen, die Kämpfe und Entzückungen des Seelenlebens dagegen sind seiner Muse fremd. Er weiß die Trauer als gedämpften Seelenzustand im Allgemeinen, er weiß die Freude als natürliche Belebtheit und Gehobenheit des Gemüthes darzustellen; aber für den herbsten Schmerz wie für den aus dem Innersten quillenden Jubel fehlt ihm die Sprache: Bürger's Molly-Lieder, Hölty's „Schwermuthsvoll und dumpfig", Uz' religiöse Gedichte sind seine schwächsten Versuche. Aber innerhalb seiner beschränkten Sphäre trifft er doch wieder für jede besondere Stimmung den richtigen Ton: für das ruhig Getragene und innig Zarte („Süße, heilige Natur"), wie für leichte Heiterkeit („Willst du frei und lustig gehn"), für humoristische Derbheit („An Kaiser Joseph's Statt zu sein", „Mädel, schau mir in's Gesicht"), für schwunghaftes Pathos („Preis des Höchsten" Uzens lyr. Ged. S. 8). Besonders dies letztere Lied verglichen mit jenem reizenden Bürger'schen Ständchen: „Trallyrum larum höre mich" (aus den Liedern im Volkston) — welcher Gegensatz! Und doch in beiden welche Wahrheit der Darstellung! Der kunstreichen

Melodien aber bedurfte es damals überhaupt nicht, nachdem von fast sämmtlichen Vorgängern solche in großer Anzahl gefertigt worden waren und die spätesten sich nicht wesentlich besser erwiesen, als die frühern. Worauf es dagegen jetzt ankam und worauf die Entwickelung des Liedes überhaupt hinsteuerte, das war eben der drastische, frische, schmucklose Naturton, diese — wie es scheint — tiefste Erniedrigung des Kunstliedes, in Wahrheit aber seine schwierigste, seine idealste Aufgabe. Diesem Ziele ist Schulz — wenn er's nicht wirklich erreicht hat — näher gekommen, als irgend ein Anderer.

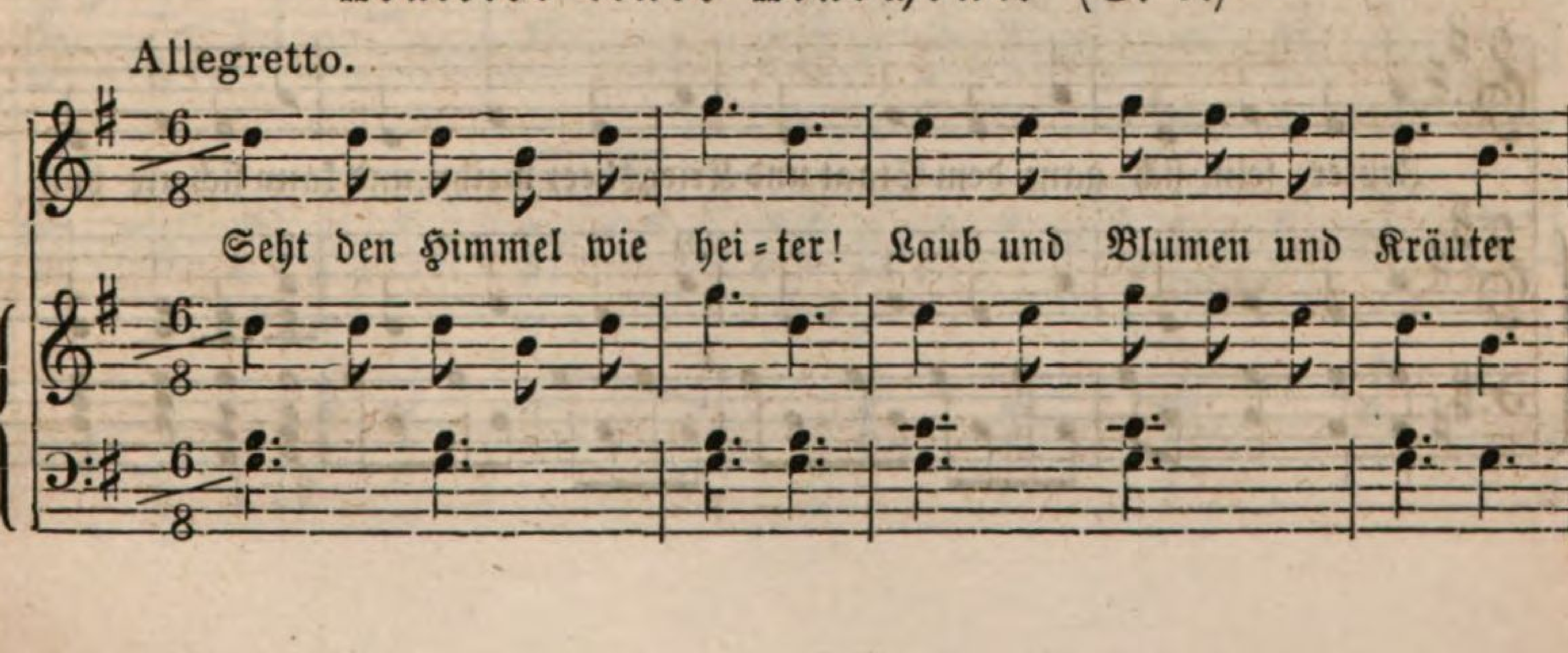
Worauf beruht nun aber eigentlich das Geheimniß des Volkstons in Schulz' Liedern? Vor Allem — wenn das auf dunkelm Naturgrunde Ruhende überhaupt noch nachgewiesen werden kann — in dem unendlich einfachen, wie von Natur vorhandenen Zuschnitt seiner Melodien, die deshalb auch die höchsten Vorzüge des Kunstgesanges, wie Wahrheit und Kraft, Lieblichkeit oder Zartheit der Empfindung schon unmittelbar an sich tragen, ohne daß der Komponist danach gestrebt hätte, trotz dieser Natürlichkeit aber völlig frei von aller Trivialität, von aller bänkelsängerischen Gemeinheit sind. Allerdings ist die Melodik dieser Lieder noch ganz auf die einfachste harmonische Grundlage von Tonika und Dominante gebaut. Aber die schon freier sich bewegende Empfindung des Komponisten schaltet bereits selbständig mit dem harmonischen Grundverhältniß und erlaubt sich, eben weil sie unabhängig darüber schwebt, Abweichungen von dem traditionellen Schematismus, in den z. B. noch Hiller's Lied festgebannt ist. In dem Liede „An die Natur" z. B. (Lieder im Volkston Nr. 1) verharrt die Melodie, ohne Ausweichung in die Dominante, ganz in der Grundtonart, und doch wird man das Lied nicht einförmig finden. In dem „Mailied eines Mädchens" (S. 7) steigt die Melodie von der Dominante nach je zwei Takten immer um eine Sekunde aufwärts und findet sich so, höchst bequem und natürlich, vor dem Schluß zum Grundton zurück — eine so freie und doch natürliche Handhabung der Harmonik, wie wir sie bei dem steifern Hiller niemals antreffen. Es leuchtet ein, daß bei dieser freien Verfügung über den harmonischen Apparat die Melodien auch sangbarer und gefälliger werden, daß sie innigere Beseelung, frischeres Leben, höhern Aufschwung annehmen. Und will man die Vorzüge des Bau's noch in's Detail verfolgen: immer bewegt sich bei Schulz das melodische Grundmotiv in nahen, bequemen Intervallen oder, wo der Ausdruck belebter wird, in entferntern,

jedoch stets gefühlsverständlichen; immer sind die Hauptaccente der Melodie aus dem Dreiklange genommen und die kurzen Läufe aus der Skala; immer haben die melodischen Phrasen eine angemessne Steigerung nach der Mitte zu und ebenso gegen den Schluß hin den entsprechenden Fall; immer schließen sich je zwei und zwei Takte der Melodie zu einer engern Gruppe zusammen und die Melodie im Ganzen baut sich streng symmetrisch aus der entsprechenden Anzahl solcher Paare auf. Dies Alles sind — so kann man einwenden — doch nur die einfachsten, geläufigsten Handgriffe der Komposition überhaupt, über die schon jeder Elementarschüler verfügt. Aber diese Handgriffe sind — und das eben ist das punctum saliens des Geheimnisses — zugleich die Forderungen unseres angebornen Melodieinstinkts, es stimmen diese Schulz'schen Melodien zusammen mit der einfachsten, natürlichsten Melodieerfindung überhaupt, der wir im Volke, in der Kinderwelt, bei Gebildeten im animirten Zustande so manchmal zu unserer Überraschung begegnen. Diese der Natur abgelauschte, ursprünglich quillende Melodik, die eben deshalb auch der Gesang des Volkes und des Kindes ist, die nicht im Entferntesten mehr nach Bildung, nach Kunsterfindung und Berechnung klingt, sondern wie die Ursprache der Natur, des unmittelbaren Gefühls selbst — sie macht den Reiz, das Geheimniß der Schulz'schen Liedmelodien aus. Wer von diesen Liedern geringschätzig denkt, legt unbilliger Weise den Maßstab unseres heutigen Kunstgeschmackes an, vor dessen Tribunal sie freilich steif und gefühlsarm erscheinen müssen. Man muß aber, um sie richtig zu würdigen, rückwärts gehen und sie inmitten ihrer Umgebung, inmitten der Nachbarschaft der gleichzeitigen Liedkompositionen ansehen, man muß sie als Schlußerzeugnisse der ganzen vorangegangenen Entwickelung auffassen; dann wird man inne werden, daß im volksthümlichen Liede solche Weisen noch nie und nirgends innerhalb des Kunstgesanges erklungen waren. Die Wichtigkeit des Gegenstandes und der Wunsch, den Leser von dem gefällten Urtheil zu überzeugen, wird es entschuldigen, wenn ich hier mehre Proben dieser Lieder in Notation vorlege.

Lied. (S. 3.)



Mailied eines Mädchens. (S. 7.)





Meine Wünsche. (S. 11.)

Mäßig geschwind.





Munter.



In der ersten Bewegung.



Ständchen. (2. Aufl. S. 18.)

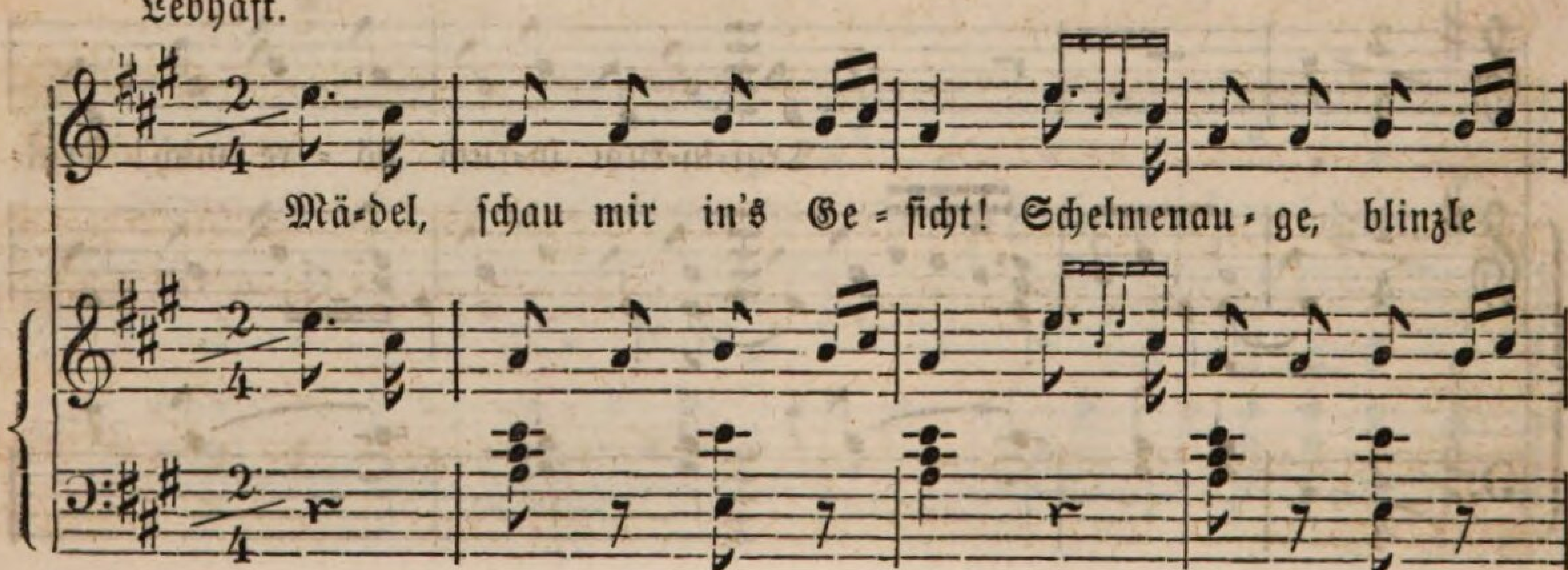
Sostenuto und etwas langsam.





Liebeszauber. (2. Aufl. S. 20.)

Lebhaft.





Auch die „Gesänge am Klavier“ von Schulz (Berlin und Leipzig, 1779) enthalten manche volksthümliche Weisen von derselben Haltung und demselben Werth, wie die eben besprochenen. Zwei Beispiele davon theilt C. F. Becker in seinen „Liedern und Weisen“ mit: Heft II. S. 54 u. S. 57.

Was Schulz sonst noch an Liedern hinterlassen hat, ist neben seinen volksthümlichen unerheblich und thatsächlich werthloser als diese. Dies gilt von den beiden Sammlungen: „Johann Peter Uzens lyrische Gedichte religiösen Inhalts u. s. w. mit Melodien zum Singen bey dem Claviere“ (Hamburg, 1784) und „Religiöse Oden und Lieder aus den besten deutschen Dichtern mit Melodien zum Singen bey dem Claviere“ (Hamburg, 1786). Beide Werke unterliegen demselben Urtheil, welches wir über Em. Bach's „Geistl. Oden und Lieder“ fällen mußten. Schon die Dichtungen zu den Gesängen sind unbedeutend: statt innigen religiösen Gefühls macht sich darin die „aufgeklärte Frömmigkeit“ des Zeitalters breit; einige fromme Oden Klopstock's sind das Beste unter den Dichtungen. Aber auch die Melodien sind dürftig und bleiben hinter den „Liedern im Volkston“ weit zurück. Besonders schwach sind sie als religiöse Melodien. In dieser Hinsicht fehlt es auch den besten Meistern an der nöthigen Tiefe des Gefühls und an der Ausdrucksfähigkeit dafür; die Erhabenheit der frommen Texte — wenn sie

auch dichterisch von keinem Belang sind — überragt, wie schon bei Em. Bach, die kleinen, unbeholfenen Melodien um ein Bedeutendes. Es befremdet daher nicht, daß mitunter auf religiöse Texte weltliche, liebliche Melodien erklingen, wie z. B. in den „Relig. Oden und Liedern" S. 9. Hauptstreben und Hauptvorzug der Gesänge ist Richtigkeit der Wortdeklamation; alles Übrige aber verräth, daß die Begabung des Meisters über das bloß Volksmäßige nicht hinausging: dies war — wir wiederholen es — seine Stärke, dies bleibt sein Ruhm in der Geschichte des Liedes.

Dem volksthümlichen Liede aber, wie es von Hiller, André, Schulz u. s. w. gepflegt wurde, wohnte so viel gesunde Kraft, so viel Reiz und Frische inne, daß es sogar andere Gattungen zu beleben und zu bereichern fähig wurde, die übrigens von weit vornehmerer Herkunft waren und höhere Ziele anstrebten. Daß die in großen Formen sich bewegende Instrumentalmusik für ihre lyrischen Mittelsätze mit Vorliebe zum Liede griff und daß manche Komponisten eine Ehre darein setzten, ihren kunstreichen Instrumentalschöpfungen gerade liedmäßige Motive zu Grunde zu legen, wie z. B. Haydn, ist allbekannt. Daß ebenso die Oper bis herab auf die neueste Zeit besonders für ihre lyrischen Parthien zu nichts Besserm greifen zu können geglaubt hat und manche Oper durch nichts Anderes ihre Lebensdauer gerettet hat, als abermals durch das kleine Lied, kann hier wiederum nicht weiter ausgeführt werden. Wohl aber müssen wir darauf hinweisen, daß es zuerst das deutsche Singspiel in seinem zweiten Stadium, daß es die von Hiller geschaffene Operette war, in die das volksthümliche Lied Aufnahme fand, ja daß diese kleine Oper erst durch dies Lied seinen specifisch deutschen Charakter bekam und sich von nun an in eine gegensätzliche Haltung zur italienischen Oper stellte. Anfangs, in ihrer ersten Periode, der Hamburger, waren beide Gattungen im Wesentlichen Ein und Dasselbe gewesen und nur im Namen auseinandergegangen. Beide, aus der gemeinsamen Lust am Schauen und Hören erwachsen, hatten, wie wir oben sahen, die gleichen mythologischen und allegorischen Stoffe behandelt, waren, musikalisch, beide in der leichten, „galanten" Schreibart gehalten und sogar beide gleichmäßig von den nämlichen Komponisten verfaßt worden. Mit der Zeit aber waren die deutschen Meister zu dem Bewußtsein gekommen, daß die bloß wohlklingende Melodie, die bloße Koloratur, die mit den Textworten beliebig umspringt, noch kein Gesang sei und nur die deutsche Wortmelodie die einzig richtige

Methode auch des Operngesanges. Gleichzeitig war man dazu fortgeschritten, statt der leblosen Sagen und Phantasiespiele realistische, nationale Stoffe, lebendige Menschen auf die Bühne zu bringen: man setzte ein Stück idyllisches Landleben, häusliches Glück, die Arbeit des gewöhnlichen Mannes in Scene und ließ diese bescheidne Handlung von lebensfähigen Individuen mit bürgerlichen, deutschen Namen ausführen. Aber den letzten Stempel deutschen Gepräges gab man dem Singspiel erst dadurch, daß man statt der pathetischen, pomphaften Arie das schlichte deutsche Lied in dasselbe einführte und ihm dadurch das frischeste Verjüngungsmittel, den fesselndsten Reiz verlieh. Wir selbst haben im Obigen einige volksthümliche Lieder namhaft gemacht, sowohl aus der ersten, der Krieger-Keiser'schen Opernperiode, als auch aus der zweiten, Hiller'schen Epoche, die den besten, so zu sagen unsterblichsten Theil dieser Bühnenstücke bildeten, und es ließ sich dieser kleine Vorrath leicht noch durch weitere Angaben vergrößern. Hiermit aber erstattete das dankbare Lied der Oper nur denselben Dienst und Segen zurück, den diese ihm früher erwiesen hatte. Denn als das kleine Lied noch starr und steif seine Textsylben stammelte, gab die belebtere Oper, gab besonders die dramatisch bewegte Opernarie dem unbeholfenen Liede die erste Geschmeidigkeit und Energie des Ausdrucks, die erste Gewandtheit und Flüssigkeit der Form und machte dadurch aus dem kleinen Liede überhaupt erst etwas, ja leitete es dadurch erst auf den Weg seiner ganzen spätern Entwickelung. Jetzt aber thut das gebesserte, gleichsam flügge und mündig gewordene Lied das Nämliche an der Oper: es verleiht dieser durch seine herzlichen, volksliedmäßigen Weisen nie gekannte Reize und bleibenden Werth. Erst mit diesem neuen Elemente des kleinen Liedes vollendet das deutsche Singspiel seinen Gegensatz zur italienischen Oper und betritt definitiv die Bahn einer durchaus selbständigen Fortbildung, nachdem es bis dahin immer noch in Abhängigkeit und Nachahmung von der südlichen Schwester gewesen war. Zum Überfluß fügen wir hinzu, daß dies Singspiel von entschieden deutscher Richtung eine Schöpfung, ein Verdienst Joh. Ad. Hiller's war. Am volksthümlichen Liede selbst aber, welches der Oper diesen wichtigen Dienst leistete, haben Hiller, André und P. Schulz gleichmäßig Antheil, überwiegend jedoch der Letztere.

Wie richtig P. Schulz den Volkston getroffen, wird man erst inne, wenn man sieht, wie wenigen Komponisten dasselbe gelungen ist. Eine Sammlung solcher halb volksthümlicher Kunstlieder liegt uns vor in

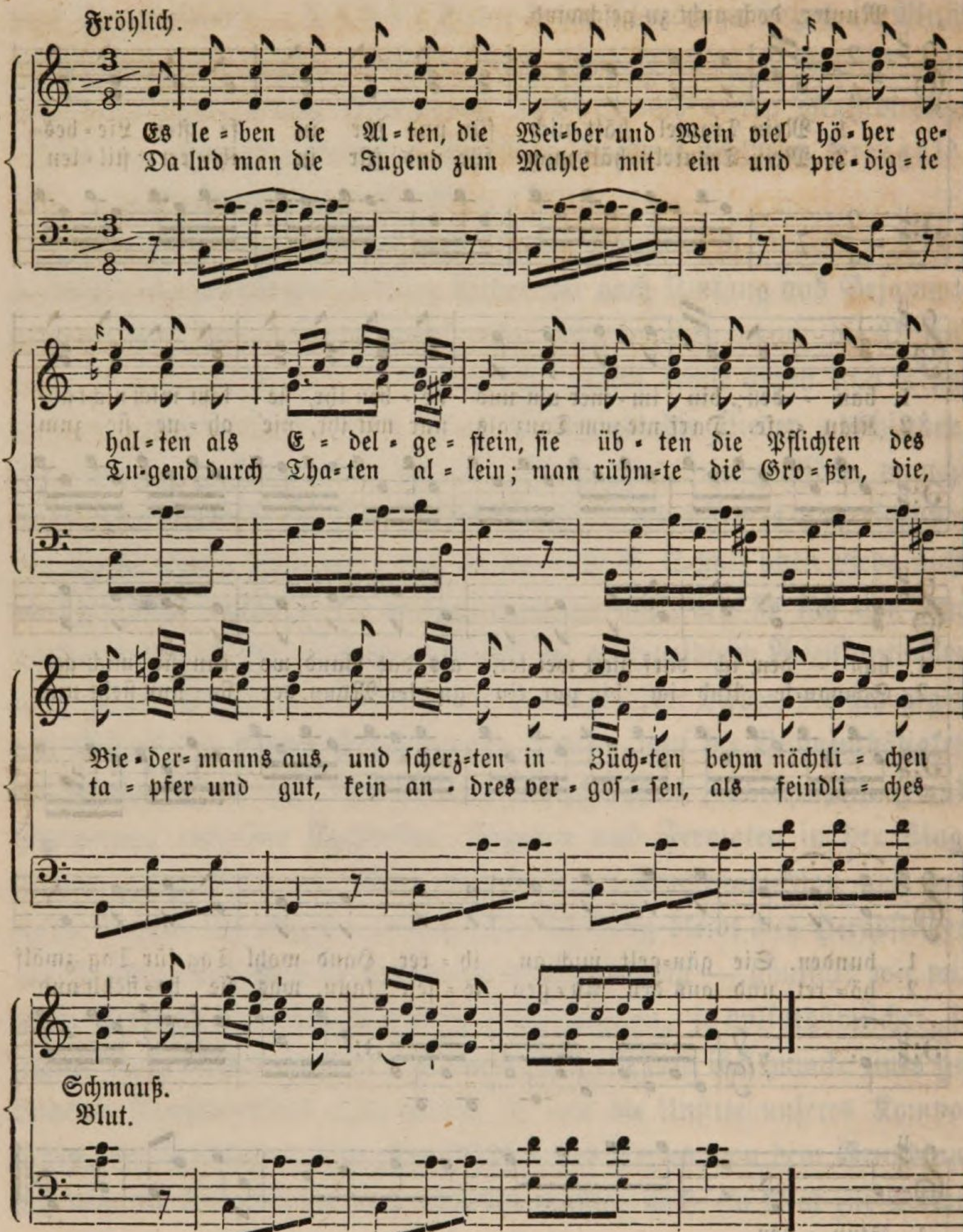
dem Sammelwerke: „XXXVI Lieder beym Clavier zu singen, in Musik gesetzt von den Herren Capellmeistern Naumann, Schuster und Seydelmann, Herrn Hoforganist Tayber und Herrn Musikdirektor Weinlig. Herausgegeben von Christian Friedrich Wilhelm Kriegel". (1ste und 2te Sammlung. Dresden, 1790.)

Der Dresdener Kapellmeister Johann Amadeus Naumann (1741—1801) schreibt allerdings kleine Lieder, die nach Umfang und Gesammthaltung dem Volksliede mitunter recht nahe kommen; auch die Begleitung ist wieder nach alter Weise einfach, indem rechte Hand und Singstimme zusammenfallen und kleine Nachspiele die Lieder abschließen. Anderseits aber klingen ihre Melodien doch wieder so gebildet, manche melodische Phrasen und Harmoniewendungen verrathen so unverkennbar den künstlerischen Ursprung, daß sie sich dem P. Schulz'schen Liede nicht an die Seite stellen lassen und noch weiter entfernen sie sich von dem wirklichen Volksliede. Besonders deuten die geschmeidigen Arienkantilenen in einzelnen Gesängen und einige breit ausgeführte Lieder, die sich gegen den Schluß der beiden Sammlungen mehren, auf die Bühnenthätigkeit des Komponisten: hier sind beliebte Zwischenspiele, Wiederholung und Steigerung einzelner Textstellen, Figuren und Fermaten in der Singstimme nichts Seltenes. Aber innerhalb der Kunstproduktion und von einem Manne der höchsten musikalischen Stellung bleibt dies Herabsteigen zur Naivetät und Einfalt immer anerkennenswerth — ähnlich, wie wir einen gelehrten Kunstdichter um so höher schätzen, je volksthümlicher, je naiver er zu dichten versteht. Störend und mit dem Geschmacke eines gebildeten Kunstmusikers unvereinbar ist nur die Unsitte unseres Komponisten, bei weiblichen Strophenschlüssen des Textes von dem Grundton, auf dem die Singstimme doch schließen müßte, noch ein Mal zur Dominante hinabzufallen und dadurch den Zuhörer ganz um den wohlthuenden Eindruck des Schlusses zu bringen; man glaubt unfehlbar, der Gesang gehe noch weiter — so in der Luft schwebend und unbefriedigend ist diese Weise zu schließen. Folgendes Lied („Trautel" S. 3) veranschaulicht sowohl diese abnorme Schlußkadenz, wie überhaupt die Kompositionsweise des Meisters, indem sie eine bänkelsängerisch anklingende Melodie mit figurirter Kunstbegleitung vereinigt.

Munter, doch nicht zu geschwind.



Edler von Haltung ist das volksthümlich gewordene Lied „Lob der Alten" (S. 2 der zweiten Sammlung), dessen Vorkommen an d i e s e r Stelle die irrthümliche Angabe Hoffmann's von Fallersleben berichtigen wird, als komme die Naumann'sche Melodie zuerst in den „Liedern geselliger Freude. Herausgegeben von J. F. Reichardt" (1797. 2te Abtheilung. S. 102) vor. (Hoffm. v. Fall. „Uns. volksth. Lieder" S. 47.)



In einem zweiten Werke desselben Komponisten: „Vierzig Freimäurerlieder. In Musik gesetzt von Herrn Kapellmeister Naumann zu Dresden. Zum Gebrauch der deutschen und französischen Tafellogen". (Berlin, 1782.) finde ich die Leistungen durchschnittlich unbedeutender, als in obigem Liederwerke, die Melodien im Ganzen gewöhnlich, selten eine kräftig oder eigenthümlich empfundene — ganz entsprechend den trocken moralisirenden Versen der maurerischen Zunftdogmatik. Ansätze zum Bessern, entweder im sanften oder im derben Styl, sind die Liedanfänge S. 64: „Holder Friede, sey gegrüsset!", das Tischlied (S. 68):

„Der Wein, den Noah uns empfahl", das „Schlußlied" (S. 74): „Sie fleucht dahin, die Zeit", „die Harmonie" (S. 106) u. a. Ebenso gehören die im „Anhang" folgenden „Chansons maçonniques" zu den werthvollern Melodien der Sammlung.

Auch Schuster's Liedermuse hat unläugbar einen volksthümlichen Zug und mitunter einen recht glücklichen, wie folgendes beliebt gewordene „Tischlied" zeigt (S. 15 der ersten Sammlung), dessen frühestes Vorkommen in unserer Sammlung Hoffmann von Fallersleben gleichfalls entgangen zu sein scheint, da er auch hier wieder Reichardt's „Lieder geselliger Freude" (1797. 2te Abth.) als älteste Quelle anführt. (Hoffm. v. Fall. a. a. O. S. 71.)



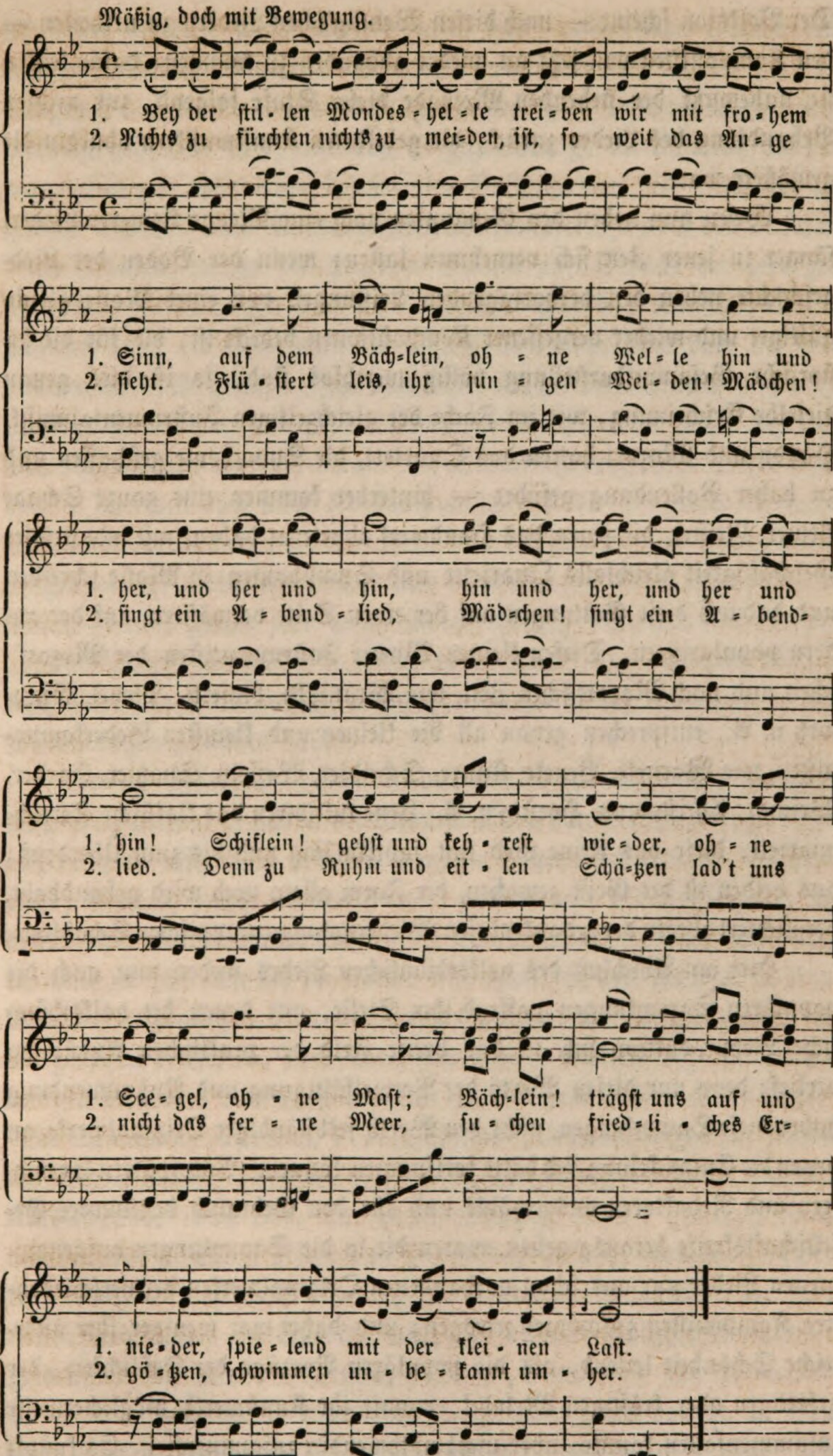


Von ähnlich drastischer Melodik sind die beiden gleichfalls volksthümlich gewordenen Lieder: „Heyda lustig, ich bin Hans" (S. 18) und das „Trinklied" (S. 14 der 2ten Sammlung): „Glücklich, wer im holden Bunde". Dahingegen behält der Komponist fälschlicherweise den Volkston auch da bei, wo die tiefere Textempfindung musikalisch eine ernstere Behandlung gefordert hätte, z. B. in dem Matthisson'schen „Der Abend" (S. 16).

Bei Franz Seydelmann (1748—1806), gleichfalls Kapellmeister zu Dresden, wie die beiden Genannten, bleibt's bei dem bloßen Streben nach Volksthümlichkeit, die damals in dem Dresdener Tonkünstlerkreise stehend gewesen zu sein scheint, wenigstens hat auch er vorherrschend volksbeliebte Texte gewählt. Musikalisch aber erreicht er diese nicht: seine Melodien haben eine zu künstliche Führung in Intervallen, die dem Volksmunde nicht gemäß sind, und außerdem etwas Zerhacktes, indem der Komponist die melodischen Phrasen durch ungehörige Pausen unterbricht.

Der in unserer Sammlung folgende Dresdener Hoforganist Teyber ist nach volksthümlicher wie nach künstlerischer Seite völlig unbedeutend — in dem ganzen Kreise die schwächste Kraft.

Dagegen hat der Musikdirektor Weinlig zwar keine volksthümliche Ader, aber eine um so fruchtbarere für fließende Melodik, die er meist in Rouladen aus der Skala hinzuführen liebt, wie das hier folgende Lied zeigen mag: „Bey der stillen Mondeshelle" (S. 49 der 2ten Sammlung).


Mäßig, doch mit Bewegung.
1. Bey der stil - len Mondes = hel = le trei = ben wir mit fro = hem
2. Nichts zu fürchten nichts zu mei=den, ist, so weit das Au = ge
1. Sinn, auf dem Bäch=lein, oh = ne Wel = le hin und
2. sieht. Flü - stert leis, ihr jun = gen Wei = den! Mädchen!
1. her, und her und hin, hin und her, und her und
2. singt ein A = bend = lied, Mäd=chen! singt ein A = bend=
1. hin! Schiflein! gehst und keh - rest wie = der, oh = ne
2. lied. Denn zu Ruhm und eit - len Schä=tzen lad't uns
1. See = gel, oh - ne Mast; Bäch=lein! trägst uns auf und
2. nicht das fer = ne Meer, su - chen fried = li - ches Er=
1. nie - der, spie = lend mit der klei - nen Last.
2. gö - tzen, schwimmen un - be - kannt um - her.

Der Volkston scheint — nach diesen Weinlig'schen Liedern zu urtheilen — den Komponisten von jetzt an wieder abhanden zu kommen; dafür lenken sie, unbewußt der stehenden Methode dieser Stufe folgend, zur ariösen Behandlung des Liedes zurück, die gebildeten Kunstmusikern ohnehin die gemäßere war.

Wenn nun neben den Genannten noch eine Menge kleinerer Liedersänger in jener Zeit sich vernehmen lassen; wenn der Boden der Liedgeschichte neben den hervorragenden Leistungen von einer Masse gleichgültiger und wieder vergessener Kompositionen bedeckt ist, die für die historische Gesammtdarstellung völlig werthlos sind, so ist dies genau dieselbe Erscheinung, wie im Fache der gleichzeitigen Instrumentalmusik. Haydn und Mozart hatten das Quartett, die Symphonie geschaffen und zu hoher Vollendung geführt — hinterher kommen eine ganze Schaar kleiner Meister, die jenen das Handwerk abgelernt haben, mit industriöser Geschäftigkeit gleichfalls Quartette und Symphonien in Masse schreiben und dadurch diese Gattungen auf der einen Seite verwässern, auf der andern popularisiren. Diesen kleinen Wiener Instrumentisten der Mozart'schen und nach-Mozart'schen Zeit, wie Wranitzky, Rosetti, Pleyel, Gyrowetz u. A., entsprechen genau all die kleinen und kleinsten Liederkomponisten, wie Warneke, Beneke, Kunze, Scheidler, Wessely, Spazier, Harder, Weimar, Christmann, Horstig u. A. Jene kultiviren das klassische Streichquartett, diese das kleine Lied fast fabrikmäßig und bis zum Überdruß; aus beiden ist der Geist gewichen, die Form allein noch wird gehandhabt, vernüchtert aber in der gedankenlosen Wiederholung zur typischen Schablone.

Hier am Abschluß des volksthümlichen Liedes finden nun auch die populären Sammlungen passend ihre Stelle, mit denen die volksthümliche Liedproduktion sich in das breite Feld der praktischen Ausübung verlief: denn nur diesen Werth der Vervielfältigung und Nutzanwendung haben diese Sammlungen, nicht den Werth selbständiger Originalwerke, an denen die Entwickelung sich hätte fortspinnen können. Von spätern Sammlern und Redaktoren ausgewählt und für den Gebrauch bestimmter Gesellschaftskreise herausgegeben, waren die in die Sammlungen aufgenommenen Lieder nur aus schon vorhandenen Originalwerken der verschiedensten Komponisten zusammengetragen; und dabei war weniger ihre ästhetische Schönheit leitend, als die populären Vorzüge der Faßlichkeit, der gefälligen oder kräftigen Melodik, womit ihr Kunstwerth möglicherweise zusammenfallen konnte, aber nicht nothwendig zusammenfiel. Es knüpft

sich daher an diese Sammelwerke neben dem musikalischen zugleich ein kulturgeschichtliches Interesse. Einerseits entnehmen wir daraus die Bestätigung, daß die Liebe zum Gesange im deutschen Volke ununterbrochen lebendig geblieben war, nur daß sie gegenwärtig, im Anschluß an die mannigfaltigere Gliederung der socialen Volksschichten, sich gleichfalls in gewisse Standes- und Namensunterschiede sonderte, je nach den verschiedenen Zwecken, welche die einzelnen Stände oder Vereine bei ihren gesanglichen Bestrebungen verfolgten. Früher war das Kunstlied Jahrhunderte lang ein Gemeingut des Volkes überhaupt oder doch der Gebildeten im Volke gewesen: jetzt aber schied sich die Liedliteratur in gewisse zünftige Gattungen, jedes Lebensalter, jede Korporation suchte sich aus dem vorhandenen Vorrath die für ihre Bedürfnisse passenden Lieder aus, oder es schrieben auch wohl die Komponisten erst die geeigneten Gesänge für die betreffenden Kreise. Anderseits aber erfahren wir aus den Sammlungen, welche Liederkomponisten und welche ihrer Lieder damals für besonders beliebt galten und welch weiten Begriff man mit dem Worte „volksthümlich" verband, da neben vielen kurzen und schlichten Weisen auch eine Anzahl kunstvoller, arienhaft süßlicher Lieder Aufnahme in die Sammlungen gefunden haben.

Streng genommen hatten Liedersammlungen dieser Art nie ganz aufgehört, seitdem es sich in der Liedproduktion überhaupt wieder zu regen angefangen, also schon seit den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts; häufiger jedoch wurden sie erst, seitdem mit der Verjüngung der dichterischen Lyrik auch die musikalische Komposition gefühlvoll und volksthümlich zu schreiben sich bemühete, also etwa seit den siebziger Jahren. Aus der reichhaltigen Literatur dieser Gattung, die schon damals, wie Zeitgenossen versichern, nach hunderten zählte, dürften folgende Erscheinungen besonders hervorzuheben sein: „Lieder zum Gebrauch der Logen" (1ste Sammlung. Breslau, 1777); Lossius' „Unterhaltungen für Kinder und Kinderfreunde" (Leipzig, c. 1780); „Sammlung der Lieder aus dem Kinderfreunde" von Joh. Ad. Hiller (Leipzig, 1782); „Vierzig Freymäurerlieder in Musik gesetzt von Herrn Kapellmeister Naumann" (Berlin, 1782) — dieselbe Sammlung, die so eben bei Gelegenheit der Naumann'schen Lieder zur Sprache kam; „210 Lieder frölicher Gesellschaft, gesammelt von Wolke" (Dessau, 1782); „Blumenlese für Klavierliebhaber. Eine musikalische Wochenschrift. Herausgegeben von H. P. Boßler" (Speier, 1782 und 1783; in letzterm Jahrgange u. a. einige lieb-

liche Lieder von Rosetti und ebensolche mit nicht gewöhnlicher Melodie von Zumsteg). Ferner würde hier zu nennen sein die Sammlung: „Scherz und Ernst“ von F. F. Hurka (2te Aufl. Dresden, 1789) — denselben Hurka (1762—1805), der auch als selbständiger Komponist hervorgetreten ist, z. B. in „Sechs deutsche Lieder“ (Hamburg, 1799), „Des Pachters Rückkehr aus Yorkshire“, einer Operette (um 1795). Weiter sind zu erwähnen die „Lieder für Volksschulen, gesammelt von A. L. Hoppenstedt“ (Hannover, 1793); 2te Auflage: „Melodien zu den Liedern für Volksschulen“ (Hannover, 1800) — ein Werk, das sich zum Theil noch bis heute im Hannöver'schen erhalten hat. Die umfangreichste und zugleich werthvollste Sammlung aber ist unstreitig das sogen. „Mildheimische Liederbuch“, das als Gedichtsammlung unter dem Titel: „Akademisches Liederbuch“ schon 1782 (1stes Bändchen, Dessau und Leipzig) erschienen war und zwar herausgegeben von Aug. Niemann, 1781 Student in Kiel; hier findet sich u. a. zuerst der Urahn aller Studenten- und Kommerslieder, der sogen. „Landesvater“. Der vollständige Titel der Sammlung, der zugleich über deren Inhalt und Tendenz Aufschluß giebt, lautet: „Mildheimisches Lieder-Buch von 518 lustigen und ernsthaften Gesängen über alle Dinge in der Welt und alle Umstände des menschlichen Lebens, die man besingen kann. Gesammelt für Freunde erlaubter Fröhlichkeit und ächter Tugend, die den Kopf nicht hängt von Rudolph Zacharias Becker“. Trotzdem das Buch unendlich viel Hausbacknes und Abgeschmacktes enthält — Proben der darin enthaltenen Poesien sehe man in Hoffmann's von Fallersleben „Unsere volksthüml. Lieder“ Vorrede S. VIII und IX — hat es doch das große Verdienst, auch die guten lyrischen Dichtungen, die damals entstanden, und die guten, gleichfalls noch jungen Melodien dazu populär gemacht zu haben. Der musikalische Theil zu diesem Werke erschien zuerst unter dem Titel: „Notenbuch zu des akademischen Liederbuchs erstem Bändchen“ (Dessau und Leipzig, 1783), später unter dem Titel: „Melodien zum Mildheimischen Liederbuche für das Pianoforte oder Clavier“ (Gotha, 1790?). Ihre große Beliebtheit hat diese Melodiensammlung durch mindestens fünf Auflagen bethätigt, denn noch 1817 erschien davon eine „Neue vollständige Ausgabe“. In den ersten Ausgaben fehlen die Namen der Verfasser und Komponisten, in den spätern, z. B. in der Ausgabe von 1817, sind sie hinzugefügt; auch enthalten die ältern Ausgaben nur etwa 500 Gedichte und Melodien, die spätern an 800, darunter auch patriotische, durch die Freiheits-

kriege hervorgerufene Lieder. Unter den Komponisten ist in der Sammlung J. F. Reichardt am Stärksten vertreten, ihm zunächst P. Schulz, sodann Zelter, Frh. v. Seckendorf, Harder u. A. Das Werk ist eine fast erschöpfende Anthologie des damals vorhandenen volksthümlichen Liederschatzes: denn es finden sich darin, wie schon erwähnt, neben oberflächlich melodiösen und süßlichen Singweisen, die der volksthümliche Geschmack und Zweck nicht wohl entbehren konnte, zugleich die besten Lieder jener und der nächstfolgenden Zeit. Was sich in den spätern Kommersbüchern, Logen- und Täfelliedsammlungen, Schulgesangbüchern u. s. w. an guten Liedern findet, hat Alles schon im Mildheim'schen Liederbuche gestanden und ist erst aus dieser Fundgrube geschöpft und weitergewandert. Die hier folgende kleine Auswahl daraus ist mit der doppelten Rücksicht, theils auf den künstlerischen Werth, theils auf die populäre Beliebtheit der Lieder getroffen worden.

„Der Mond ist aufgegangen" — von J. F. Reichardt.

„Ein Veilchen auf der Wiese stand" — von demselben.

„Sah ein Knab' ein Röslein stehn" — von demselben.

„Der Schnee zerrinnt, der Mai beginnt" — von demselben.

„Üb' immer Treu' und Redlichkeit" — von demselben.

„Schlaf, Kindchen, schlaf, da draußen ist ein Schaf" — von G. P. Weimar.

„Freude, schöner Götterfunken" — von Chr. G. Körner.

„Freut euch des Lebens" — von Nägeli.

„Bekränzt mit Laub den lieben, vollen Becher" — von Joh. André und nicht, wie noch in der Ausgabe von 1817 steht, von P. Schulz.

„Wenn Jemand eine Reise thut" — von Zelter.

„Der Vogelfänger bin ich ja" — von Mozart.

„Wohlauf, Kameraden, auf's Pferd, auf's Pferd!" — von einem unbekannten Komponisten.

„Es kann ja nicht immer so bleiben" — von Himmel.

Zur Vervollständigung dieses volksthümlichen Liederschatzes, wie er in jenen Sammelwerken angehäuft ist, möge noch derjenigen Lieder Erwähnung geschehen, die, obwohl nicht schlechter als die erwähnten, doch nicht alle in eine der obigen Sammlungen Aufnahme gefunden haben; vielmehr sind die meisten davon immer so vereinzelt geblieben, wie sie ursprünglich an's Licht getreten waren, sei es als selbständige Einzeldrucke, sei es in einer der damals beliebten belletristischen Zeitschriften. Des ältesten

dieser Einzellieder wurde schon oben (S. 194. 207) gedacht: wir meinen das „Krambambuli", als Separatdruck, jedoch nur im Gedicht, schon 1745 vorhanden, der Komponist der Melodie unbekannt. (Hoffm. v. Fall. a. a. O. S. 94. 95.) Aus dem Jahre 1776 würde das Bürger'sche Ständchen zu verzeichnen sein: „Trallyrum, larum, höre mich!" mit einer Melodie von D. Weiß (vielleicht Friedrich Wilhelm Weiß, geb. 1744?) im Göttinger Musenalmanach desselben Jahres; aus dem Jahre 1784, und zwar zuerst im „Deutschen Museum" erschienen, das Lied: „Dich, sanfter Jüngling" mit einer Melodie von König, die C. F. Becker in seinen „Liedern und Weisen" (Heft III. S. 68) mittheilt. Im Jahre 1787 ferner komponirte Chr. Friedr. Dan. Schubart die „Zwei Lieder für das nach dem Kap bestimmte v. Hügel'sche Regiment" (Stuttgart, 1787), wovon das eine: „Auf, auf, ihr Brüder und seid stark" sich gleichfalls in C. F. Becker's „Liedern und Weisen" findet (Heft II. S. 67). Von Beneken lebt noch das Lied fort: „Wie sie so sanft ruhn, alle die Seligen" (1787), gleichfalls von C. F. Becker (a. a. O. Heft I. S. 75) mitgetheilt; von Gläser ist das bekannte: „Feinde ringsum" oder: „Flamme empor!" (1792), von Schnoor das Kommerslied: „Vom hoh'n Olymp herab ward uns die Freude" (zwischen 1790 und 1800), Andr. Romberg schrieb das Lied: „Kennst du das Land, wo die Citronen blühen?" (1799), Anselm Weber das volksthümlich gewordene: „Mit dem Pfeil, dem Bogen" (1804) u. s. w. Immer aber bleibt diese Literatur von Einzelliedern dürftig neben der reichen Fülle der in den Sammlungen enthaltenen. Was irgend lebensfähig war und beliebt wurde, fand in diesen eine Stätte und hat in diesem Asyl eine Art von Unsterblichkeit bekommen, die den Gesängen in der Vereinzelung schwerlich beschieden gewesen wäre.

Natürlich war die Volksthümlichkeit nicht Jedermanns Sache; gerade sie setzte, weil sie das Gegentheil der Kunstbildung und Kunstproduktion ist, die sich mehr oder weniger Jeder aneignen, in der Jeder sich versuchen kann, eine ganz besondere Genialität voraus. Wer diese nicht hatte — und wie Wenige haben sie! — der brachte auch nur Lieder von herkömmlichem Schlage zu Stande, Lieder, in denen weder der Volkston anklang, noch irgend ein künstlerischer Vorzug zu spüren war. Von dieser Art sind z. B. die „Lieder mit Melodien beym Klavier. Herausgegeben von Johann Mattheus König, Königl. Preuß. Kammer-Canzellist zu Ellrich". (Zweyte Sammlung. Berlin 1780.) Sieht man von der

Formfertigkeit und den zierlichen Figuren in Gesang und Begleitung ab, die sich allenfalls auf die Oper zurückführen lassen, so wird man an diesen Liedern nicht das mindeste Charakteristische wahrnehmen. Schon die Texte stehen den trivialen Plattitüden der frühern Zeit gleich; und die Anlage der Melodien ist höchst einförmig, ein Lied dem andern bedenklich ähnlich, die kleinen Figuren und Nachspiele wiederholen sich bei jedem in fast ganz gleicher Weise, die Sinnverschiedenheiten des Textes gehen in dieser stereotypen Melodik völlig unter. Und Lieder, wie diese, mögen damals, wo die deutschen Meister all die möglichen Methoden der Textbehandlung erschöpft hatten, in Masse entstanden und wieder vergessen worden sein. Fünfzig Jahre früher würde solch ein kleines, gefälliges Lied, wie wir sie hier vor uns sehen, erfreut haben. Jetzt aber, wo die Entwickelung schon weit Besseres geleistet und die Ansprüche sich gesteigert hatten, mußten dergleichen Produkte als reizlos und überflüssig empfunden werden.

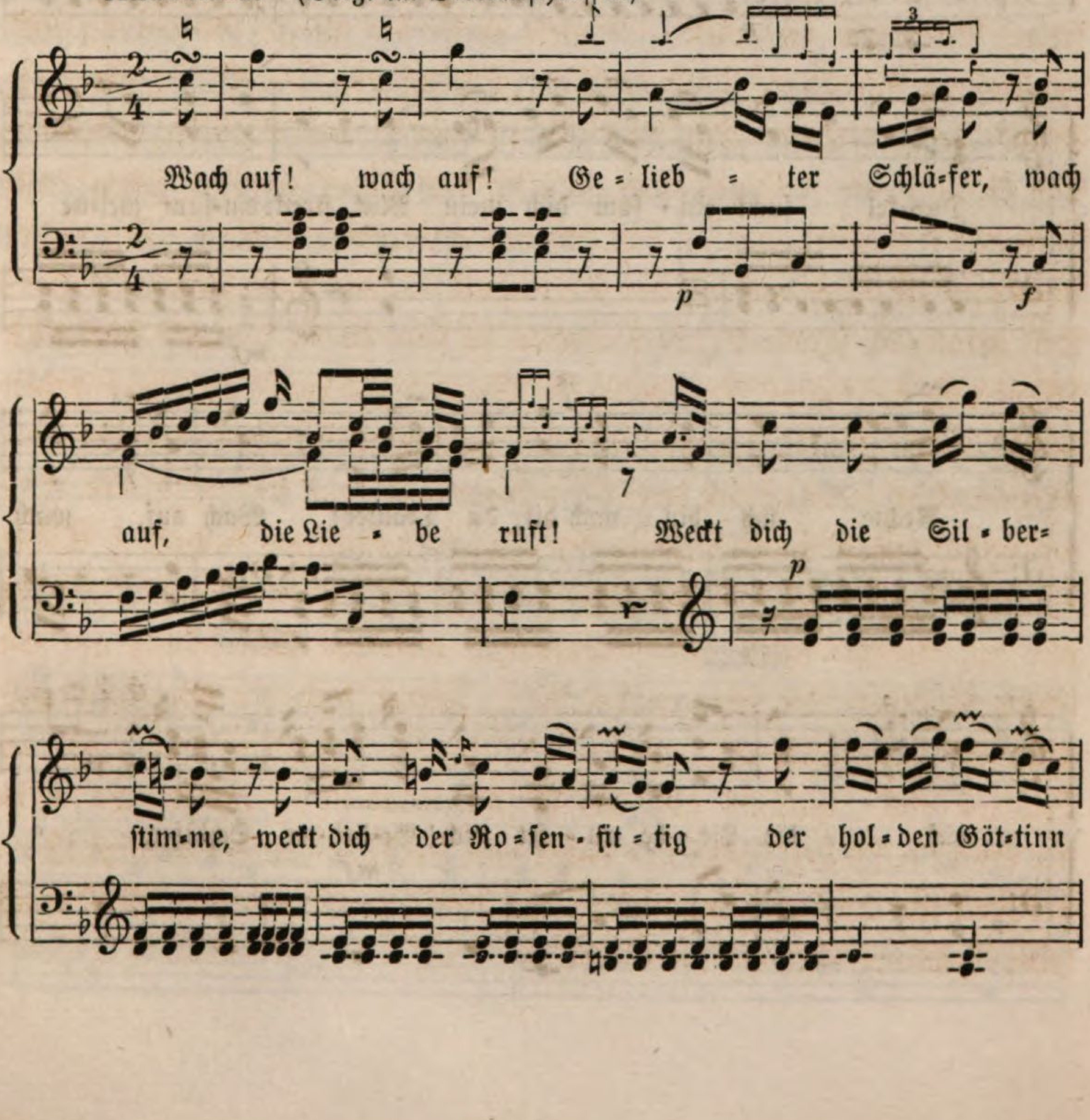
Anderseits aber geben diese Lieder auch zu einer erfreulichen Bemerkung Anlaß: daß nämlich im Verlaufe der Entwickelung, selbst mit Hülfe des Verfehlten, wirklich etwas in der Liedkomposition erreicht war. Die Herrschaft über die Strophenform war Gemeingut der Komponisten, die Textdeklamation fast durchgehends richtig, die Melodik lieblich und gesangmäßig, das Lied im Ganzen ansprechend geworden, selbst unter der Hand kleiner Meister. Unser König z. B. war gar nicht Musiker von Fach, sondern bürgerlicher Beamter und in der Kunst nur Dilettant; auch ist es ganz zufällig, daß wir gerade ihn unter den spätern Liedersängern herausgreifen — und dennoch hat sein Lied die erwähnten formalen Vorzüge. Und wie seine Lieder, so würden auch die von andern Komponisten der Zeit sich darstellen. Das kleine Lied war in der Behandlung der deutschen Meister zu einer Art Vollendung gekommen, jeder leidliche Musiker hatte es zu einer gewissen Virtuosität darin gebracht — ein Ergebniß, das mit Befriedigung auf den zurückgelegten Weg blicken und für die nächste Zukunft noch Besseres hoffen läßt.

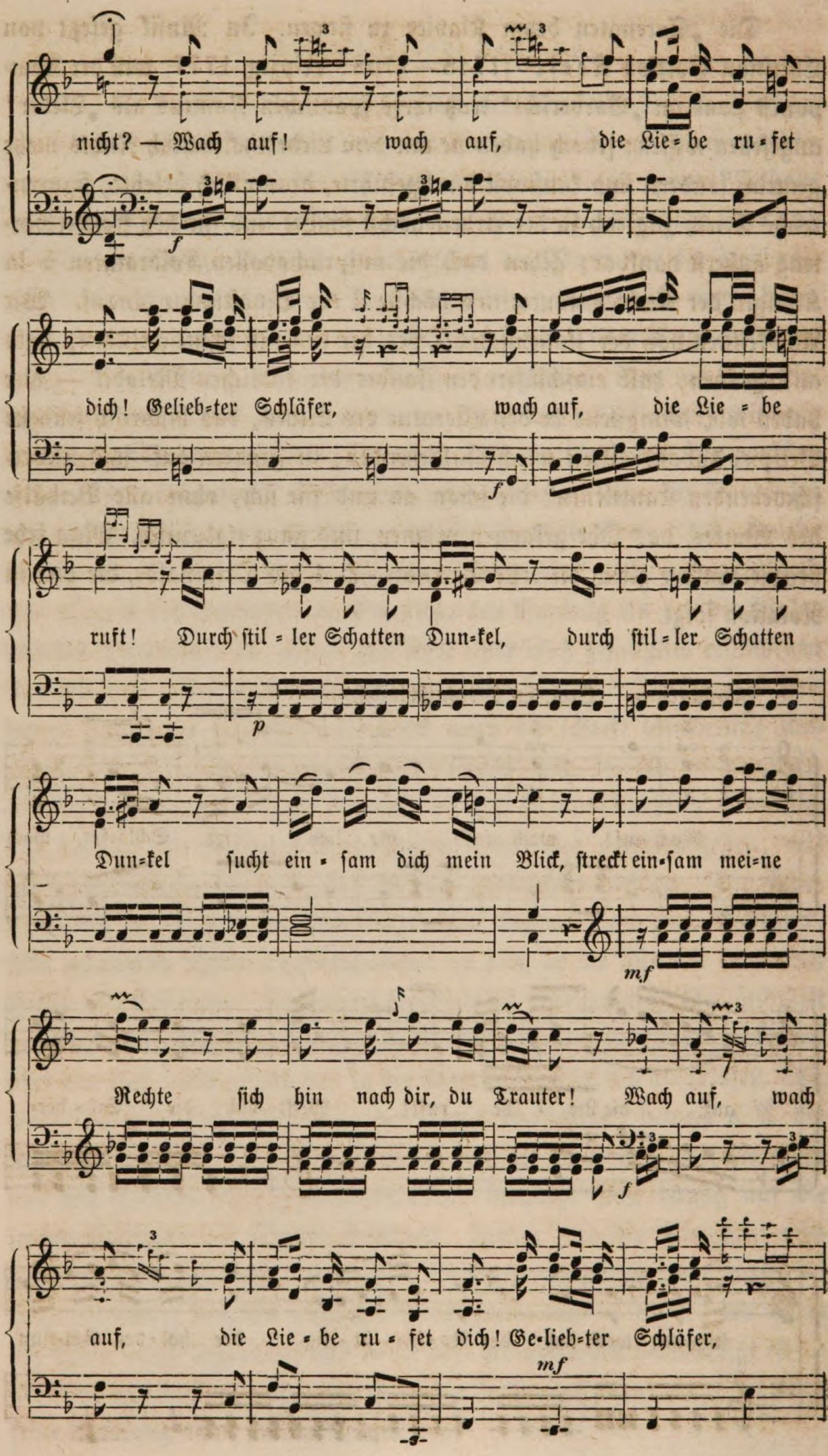
b. Die italisirende Richtung.

Wie verständig und richtig sich die deutschen Meister im Ganzen zur Liedkomposition verhielten, beweist die geringe Anzahl derer, welche der italienischen Methode der Textbehandlung huldigen: jener Methode einer bloß klanglich schönen Melodik, aber ohne Beziehung zum Text und darum ohne Wahrheit der Textwiedergabe, die Worte nur die gleichgültigen Mitläufer der Melodie. Was hier allein gefallen will, worauf das Interesse allein sich wirft, das ist der Gesang: er will seine Reize entfalten, durch seinen Schmelz, durch seine Bravour entzücken. Nur, wo diese Behandlung des Liedes unverkennbar zu Tage tritt, darf man, wie mir scheint, von italisirender Methode reden und die fraglichen Komponisten unter diese subsumiren. Entschieden ausgesprochen finde ich sie nur bei den wenigen folgenden Meistern: Christ. Gottlob Neefe, Joh. Gottfr. Krebs, Christ. Andr. Krause, Friedr. Wilh. Rust und Ignaz Pleyel. Sie räumen der Schönheit der Kantilene den Vorrang ein vor der Wahrheit des Textausdrucks, opfern den Text einer bloß gesanglich erfundenen Melodie und lassen auch wohl die rhythmisch begrenzte Liedform in jene freiere Arienform zerfließen, die nicht mehr die scharfe Gliederung und geschlossene Rundung symmetrischer „Theile“ hat, welche an der Liedstrophe so wohlthut. Das Interesse ist hier so ausschließlich melodisch, daß darüber alle sonstigen Eigenschaften des Liedes verloren gehen, alle sonstigen Anforderungen an den Gesang unbeachtet bleiben. Die Strophenform ist durchbrochen; der Textinhalt kommt nicht zum Ausdruck; statt gesanglich schöne Textdeklamation zu sein, ist die Melodie bloß noch Figur und Koloratur. Daß dabei die Melodik überhaupt an Gewandtheit und Ausdrucksfähigkeit gewonnen habe, muß trotzdem zugestanden werden; aber das Lied selbst geräth hier in die äußerste Gefahr, sich aufzulösen. Wie wenig die melodische Erfindung den Text berücksichtigt, beweist u. A. der Umstand, daß die melodischen Accente, d. h. die schweren Taktheile, nicht mit den Wortaccenten zusammenfallen, vielmehr fällt häufig auf die leichte Endsylbe der schwere Taktheil. Ferner sind die Melodien mitunter im Tanzrhythmus, etwa alla Polacca, gehalten, was wohl bei Instrumental-, niemals aber bei Gesangmelodien — außer, wo es in der Sache selbst begründet und daher vom Komponisten beabsichtigt ist — der Fall sein darf u. s. w. Gleich das erste hier zu nennende Werk trägt seine Richtung offen an der Stirn.

Die „Serenaten beym Klavier zu singen. In Musik gesetzt von Christian Gottlob Neefe“ (1748—1798; Leipzig, 1777) will der Komponist zwar im „Vorbericht“ trotz ihres spanischen Namens als „Lieder“ angesehen wissen; jedoch haben sie mit dem Liede thatsächlich Nichts mehr gemein, sondern sind kunstvoll durchgeführte, dramatisch belebte, figurenreiche Arien, zugleich in der Arbeit höchst sauber und für den Koncertvortrag äußerst dankbar; gehen doch die anspruchsvollen Koloraturen à la Königin der Nacht mitunter in's höchste d der Singstimme hinauf. Wir Alle kennen von der italienischen Oper her den süß schmeichelnden, halb aufregenden, halb einschläfernden Zauber der südlichen Melodik — hier haben wir, wenigstens in der Literatur des Liedes, das historisch früheste Beispiel davon. Diese weich hinfließenden, in Figuren auf- und niederschwebenden Kantilenen, die schon an und für sich, ohne alle Beihülfe des Wortes, das Ohr gefangen nehmen, sind ganz italienisch. Man sehe beispielshalber gleich die erste Serenate (S. 4 des Originals), die hier in Notation folgt.

Andantino. (Orig. im Diskantschlüssel.)




nicht? — Wach auf! wach auf, die Lie = be ru = fet
f
dich! Gelieb=ter Schläfer, wach auf, die Lie = be
f
ruft! Durch stil = ler Schatten Dun=kel, durch stil = ler Schatten
p
Dun=kel sucht ein = sam dich mein Blick, streckt ein=sam mei=ne
mf
Rechte sich hin nach dir, du Trauter! Wach auf, wach
f
auf, die Lie = be ru = fet dich! Ge=lieb=ter Schläfer,
mf

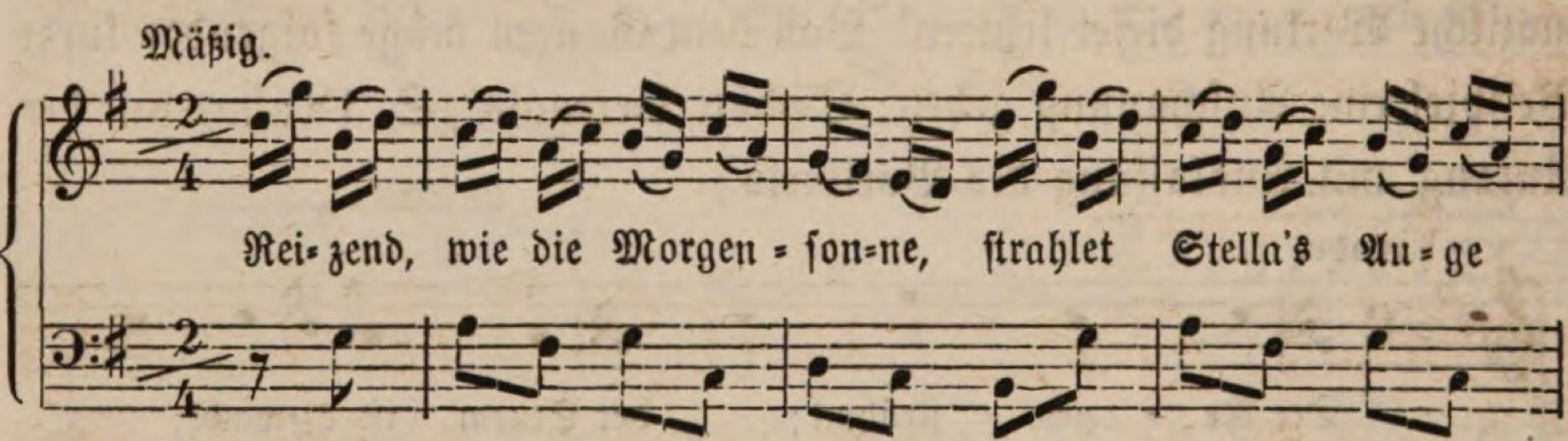


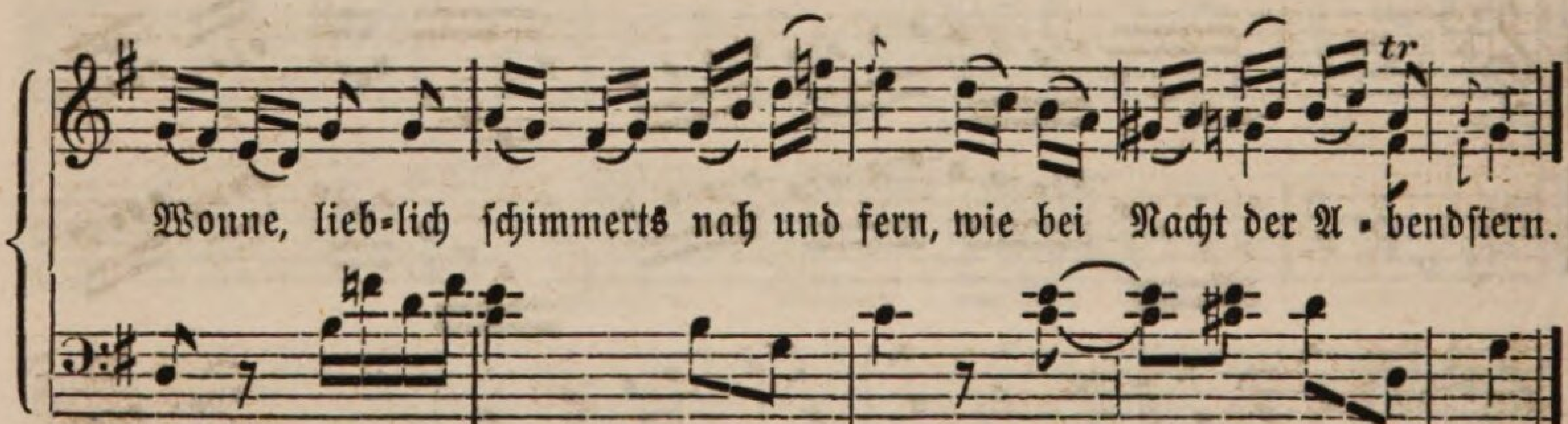
In der sechsten Serenate, dem Tongemälde einer schaurigen Sturmnacht, in der ein Liebender die Erfahrung von der Untreue seiner Geliebten macht, sie aber trotzdem großmüthig zur Rückkehr zu sich einladet, erhebt sich der Komponist bereits in Deklamation und Begleitung zum vollen Pathos des dramatischen Styls: die Malerei der Naturscenerie, der Wechsel der Situationen und Leidenschaften ist musikalisch vollständig durchgeführt. Das Rasen des Sturmes, die verhallenden Laute des Sterbenden, die Qualen des strafenden Gewissens, die Erinnerung an die erste Liebe ringen hier bereits nach einer Gestalt in Tönen und werden mit dem gesammten Apparat des Bühnengesanges, Wechsel der Tempi's, vollstimmige, orchestrale Klavierbegleitung, Wiederholung ergreifender Stellen, Fermaten, Triller, Rouladen u. s. w. effektvoll in Scene gesetzt; die leidenschaftlichen, vollkommen richtig deklamirten Recitativsätze zwischen den einzelnen Gesangstrophen erhöhen nur die dramatische Wirkung dieser letztern. Von dem Ganzen möge folgendes kurze Beispiel eine Anschauung geben: Sechste Serenate. (S. 18; hier nur der Anfang, mit Auslassung des Vorspiels.)





Weniger rein kommt die südländische Manier in dem Werke von Johann Gottfried Krebs, Kantor in Altenburg, zum Vorschein: „Lieder mit Melodien“ (Altenburg, 1777). Dieser Komponist hat noch einen entschiedenen Heimathszug zum deutschen Liede, die lebhafte Erinnerung daran klingt aus mancher syllabisch accentuirten Melodie, z. B. S. 5: „Auf einen entflogenen Vogel“. Im Ganzen jedoch hat der Komponist das deutsche Wesen bereits gründlich abgethan und sich den Reizen des italienischen Gesanges voller Befriedigung in die Arme geworfen, so daß in manchem Liede schon das Anfangsmotiv in bloßen Rouladen besteht und sich der ganze Gesang in dem schaukelnden Gewoge solcher dahinbewegt; so z. B. in „Stella“ (S. 8), „Belise in der Sommerlaube“ (S. 11) u. a.; ersteres dieser beiden Lieder lege ich hier in Notation vor.





Dieser letztere Zug, nämlich die Verflüchtigung der Melodie zur bloßen Figuration, ist für unsern Meister besonders charakteristisch, bei keinem andern Komponisten ist sie in dem Grade zur stehenden Manier geworden. Daß jedoch Krebs, bei all seiner Neigung zur Koloratur, auch kräftig und

sogar patriotisch zu singen verstand, beweist er in dem von C. F. Becker in den „Liedern und Weisen“ mitgetheilten Liede: „Auf, tapfre Krieger, auf in's Feld!“ (Heft III. S. 59), das zuerst in der Berliner Literatur- und Theaterzeitung vom Jahre 1778 erschien und das in der That als das beste Lied des Komponisten angesehen werden muß.

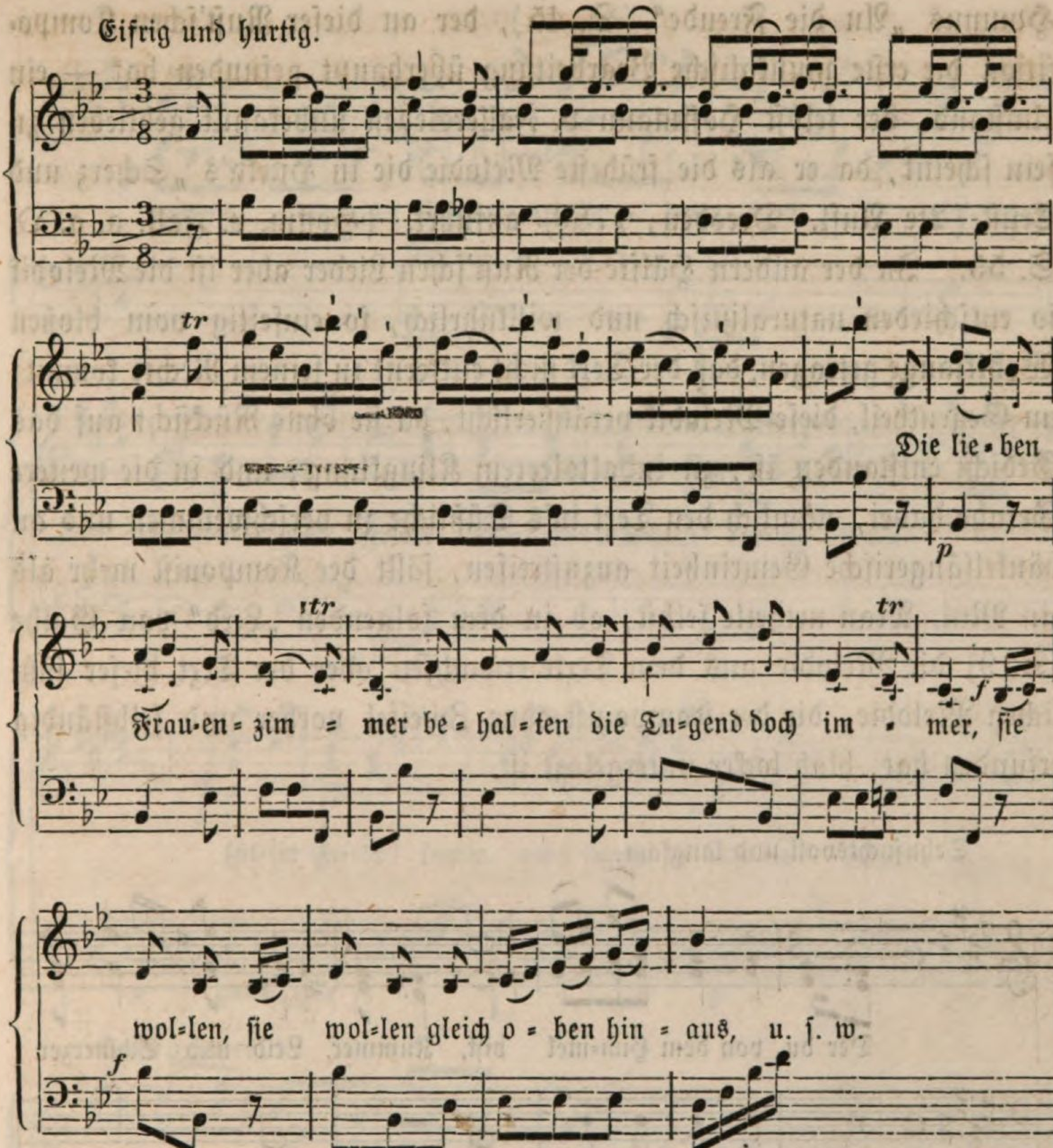
Die „Gesänge mit Klavier-Begleitung von Christian Andreas Krause, aus Kursachsen“ (1783 — ohne Verlagsort) erheben um so weniger den Anspruch „Lieder“ zu sein, als jeder einzelne Gesang noch obendrein mit der Bezeichnung „Arie“ überschrieben ist und dadurch einen andern Charakter bekundet. Denn auch diesem Komponisten verschwindet bei seiner ausschließlich melodischen Tendenz die Liedform unter der Hand und wir erhalten statt ihrer frei ausgesponnene Gesänge, die jedoch um so besser sind, je breiter sie sich ausdehnen und je gewaltiger sie ihr Pathos steigern; für das schlichte Lied dagegen besaß unser Meister unläugbar kein Verständniß und kein Geschick; gewinnt er es doch sogar über sich, mit völliger Vernachlässigung des stetigen Melodieflusses, zusammengehörige Textworte durch taktlange Pausen in der Singstimme zu trennen, auch macht er fälschlich musikalische Kadenzen, wo im Texte nicht der mindeste Ruhepunkt stattfindet, sondern die Gedanken- und Wortfolge ununterbrochen weiterzugehen nöthigt. Aus der hier mitgetheilten „Arie 1“ (S. 3 des Originals): „An das Klavier“ werden diese Schwächen des Meisters vollends anschaulich werden.

Sanft und langsam.





Eine außerordentliche Begabung dagegen bekundet der Komponist für ausgeführte Gesangstücke, wie die „10te Arie“: „Die Frauenzimmer“ (S. 24) schlagend beweist. Hier bringt er den weiblichen Dünkel, immer hoch oben hinaus zu wollen, das wilde Aufbrausen gereizter Frauenherzen, einem überlaufenden Kochtopf ähnlich, in seinen verschiedenen Abstufungen äußerst malerisch und dramatisch lebendig zu Gehör, nicht minder die schnelle Besänftigung der Zürnenden durch ein einziges freundliches Wort. Es ist dies, wie wir uns erinnern, dieselbe Arie, durch die der Komponist bei dem „erhabnen Frauenzimmergeschlechte“ Anstoß zu erregen fürchtete (S.57.58). In diesem Gesangstück nun, wo die einzelnen Strophen, ohne jede Scheidung in Theile ununterbrochen fortlaufen, sind nur noch die Anfangsmotive der Strophen liedmäßig, die Weiterführung der Melodie aber geht sehr bald in den dramatischen Arienstyl über und die ausgeschmückte Klavierbegleitung setzt, wo der Gesang aufhört, diesen in einem melodisch entsprechenden, figurirten Nachspiel fort, an dessen Schlusse jedes Mal die nächste Strophe unmittelbar eintritt. Dabei hat der Komponist für die wechselnden Scenen seines Tongemäldes, besonders für den Gegensatz von Aufwallung und Beruhigung, eine bestimmte und — man muß sagen — sehr treffende Malerei; zugleich sind die verschiedenen Motive einander durchaus entsprechend und erscheint dadurch die vollkommenste musikalische Einheit durch den ganzen, langen Gesang durchgeführt. Der Schluß endlich kehrt zum Anfangsmotive und zu dem Nachspiel zurück, welches diesem folgt. Um wenigstens eine ungefähre Anschauung von dem originellen Tonbilde zu geben, lasse ich hier die Anfangstakte in Notation folgen.

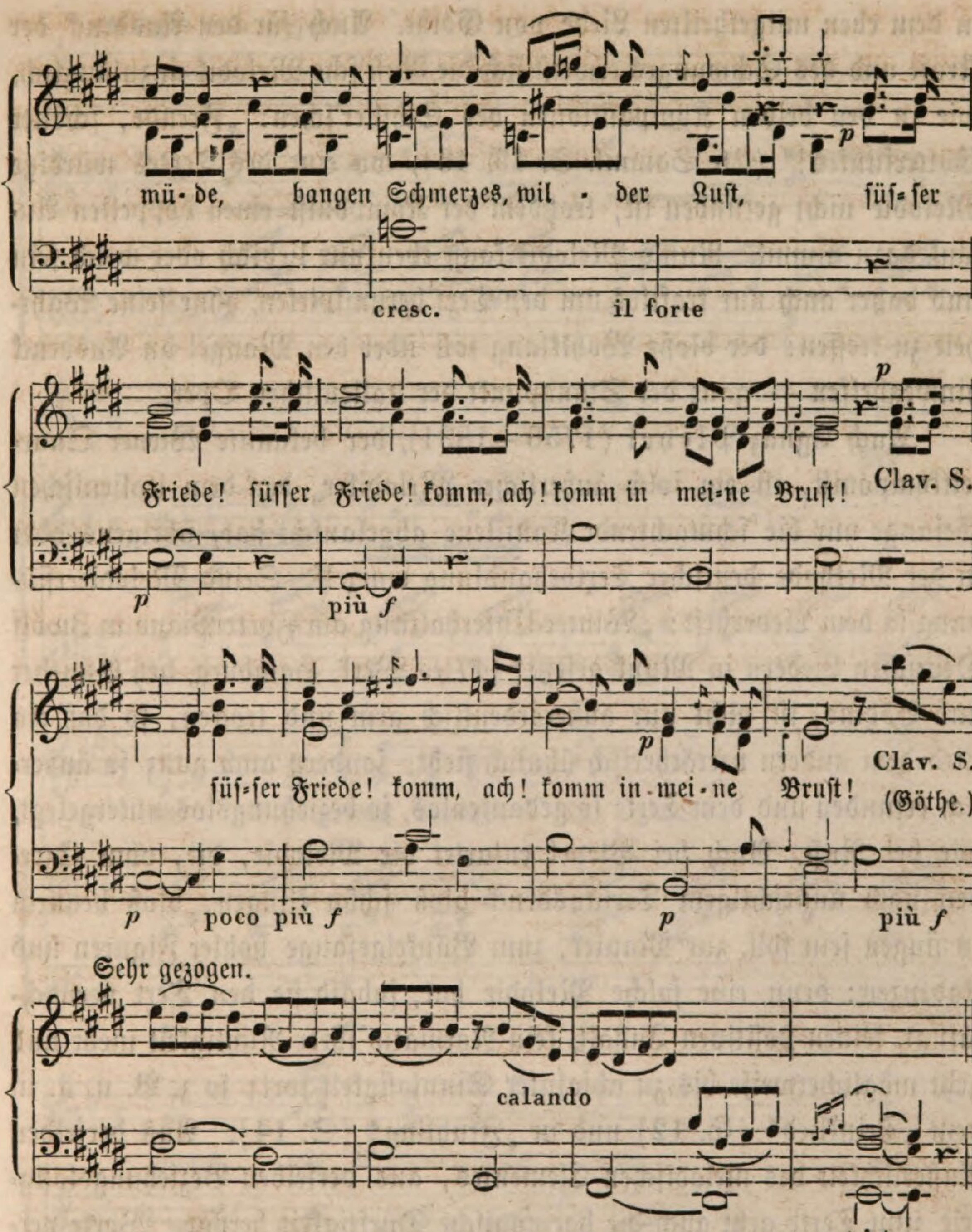


Deutsch seiner musikalischen Herkunft und Haltung nach und doch ein verkappter Italiener, ist Friedrich Wilhelm Rust, „Fürstl. Anhalt. Deßauischer Musikdirektor“, einer von den Komponisten, welche den italienischen Gesang nicht geradezu nachahmen, aber ihm die schmeichelnde Melodik abgelernt haben, die, mit dem Textinhalt verglichen, zur hohlen Phrase wird. In seinen „Oden und Liedern, aus den besten deutschen Dichtern, mit Begleitung des Claviers, in Musik gesetzt“ (Erste Sammlung. Deßau, 1784. Zweyte Sammlung. Leipzig, 1796.) steht Rust principiell auf dem Boden deutscher Textbehandlung, die auf jede Wortsylbe meist nur einen Ton der Melodie legt. In der That ist die Hälfte seiner Gesänge von echt deutschem Zuschnitt, z. B. das „Lied eines alten schwäbischen Ritters an seinen Sohn“ (S. 17), ferner der Schiller'sche

Hymnus „An die Freude“ (S. 45), der an dieser Rust’schen Komposition die erste musikalische Bearbeitung überhaupt gefunden hat — ein Umstand, der selbst Hoffmann v. Fallersleben unbekannt geblieben zu sein scheint, da er als die früheste Melodie die in Hurka’s „Scherz und Ernst (2te Aufl. Dresden, 1789) anführt. (Hoffm. v. Fall. a. a. O. S. 55.) In der andern Hälfte der Rust’schen Lieder aber ist die Melodik so entschieden naturalistisch und willkührlich, so einseitig vom bloßen Wohlklange getragen, daß der Text nicht entfernt zu seinem Rechte kommt; im Gegentheil, diese Melodik veräußerlicht, da sie ohne Rücksicht auf das Gedicht entstanden ist, zu inhaltsleerem Klingklang; und in die weitere Gefahr dabei, nämlich den Text in’s Süßliche zu verschwemmen und an bänkelsängerische Gemeinheit anzustreifen, fällt der Komponist mehr als ein Mal. Man urtheile selbst, ob in dem folgenden „Lied“ von Göthe (S. 9) die Melodie aus dem Texte erwachsen oder der Text dieser süßlichen Melodie, die der Komponist ohne Zweifel vorher und selbständig erfunden hat, bloß locker untergelegt ist.

Sehnsuchtsvoll und langsam.





Mit dieser phrasenhaften Melodik hängt es zusammen, daß der Komponist seine Gesangstücke mit zahlreichen Vortragsbestimmungen ausstattet, wodurch die Textnüancen wenigstens äußerlich zu Gehör gebracht und die Schwächen der Textbehandlung verdeckt werden sollen: „sostenuto", „calando", „verlierend", „etwas gemäßigt", „mit Kraft" u. s. w. Daß Rust bei alledem ein glücklicher und liebenswürdiger Melodiker ist, dem manches reizende Lied in kleinster Form gelang — wer wollte ihm das bestreiten? Aber an der Melodie hat er auch seine Schranke. Für leichte Stoffe reicht sie allenfalls aus; indeß tiefern Texten gegenüber, die noch etwas Anderes fordern als schöne Kantilene, offenbart sich die Ohnmacht — wie

in dem eben mitgetheilten Liede von Göthe. Auch für den Ausdruck der Kraft und des Schwunges erweist sich die Rust'sche Melodik unzulänglich, wie in den beiden Kompositionen des Schiller'schen: „Freude, schöner Götterfunken!“ (2te Samml. S. 45. 46), wo eine des Textes würdige Melodie nicht gefunden ist, trotzdem der Komponist einen doppelten Anlauf dazu nimmt. Rust's Melodik kann eben nur lieblich oder weich sein und daher auch nur kraftlos um den Text herumspielen, ohne seine Wahrheit zu treffen: der bloße Wohlklang soll über den Mangel an Ausdruck hinweghelfen — ganz der Standpunkt der italienischen Oper.

Auch Ignaz Pleyel (1756—1831), der bekannte Wiener Quartettkomponist, ist ein solch äußerlicher Melodiker, der dem italienischen Gesange nur die schmachtende Kantilene abgelauscht hat, übrigens aber in der Methode deutscher Textbehandlung wurzelt. Seine Melodieerfindung in dem Liederheft: „Winter-Unterhaltung am Forte-Piano in Zwölf Deutschen Liedern in Musik gesetzt“ (47tes Werk. Hamburg, bey Günther und Böhme) ist nicht nur außerordentlich arm und trocken, so daß ein Lied dem andern verrätherisch ähnlich sieht, sondern auch ganz so äußerlich erfunden und dem Texte so gedankenlos, so beziehungslos untergelegt, wie bei Rust. Auch bei Pleyel entartet die Melodie, die, ohne Streben nach sinnrichtigem Textausdruck bloß schön klingen, bloß bequem zu singen sein soll, zur Manier, zum Bänkelgesange hohler Figuren und Kadenzen: denn eine solche Melodie hat, sobald sie den Text vernachlässigt, keinen positiven Inhalt, kein Normativ ihrer Richtigkeit mehr und geht möglicherweise bis zu absoluter Sinnlosigkeit fort; so z. B. u. a. in dem „Trinklied“ (S. 12) und in „Frühling“ (S. 14). Aus derselben Äußerlichkeit des melodischen Elementes, aus derselben Beziehungslosigkeit zum Texte geht auch die harmonische Dürftigkeit hervor. Worte verschiedener Stimmung, Redefiguren verschiedenen Sinnes werden harmonisch ganz gleich behandelt, ja manchmal bewegt sich sogar ein ganzes Lied, wie „Das Wiesen-Blümchen“ (S. 20), tanzmäßig nur in zwei Akkorden. In dem folgenden „Liede eines liebenden Jünglings“ (S. 17) begeht der Komponist nicht nur starke Verstöße gegen vernünftige Wortbetonung, sondern verfällt abermals in jenes kraftlose Schwelgen und Liebäugeln mit der italienischen Opernmelodie, das, neben seiner schlichten deutschen Melodieführung, die zweite Seite seiner Liedkomposition überhaupt bildet; gerade dies Lied kann daher als ein treues Spiegelbild von der Kompositionsweise des Meisters gelten.


Adagio non troppo.
Mir
ist so wohl in dei-ner Nä - he, mir
glänzt wie Morgen-roth die Luft, mir
weht ihr Hauch wie Blumen - duft. Was ist nicht


schön in dei = ner Nä = = = =
he? Ach, wär' ich immer = dar bei
dir, ein ew' = ger Früh = ling
lach = te mir! ein ew' = ger Frühling lachte
mir! ein ew'ger Früh = ling lach = te



Ist daher auch die Richtung des Meisters nicht zweifelhaft, so könnte doch die Befugniß fraglich erscheinen, ihn gerade an dieser Stelle der Entwickelung einzureihen. Auf dem Titel der „Winter-Unterhaltung“ fehlt nämlich — zum ersten Mal in der mir bekannt gewordenen Liedliteratur — die Jahreszahl der Herausgabe des Werkes; statt ihrer ist die Opuszahl: „47tes Werk“ verzeichnet, die aber die Entstehungszeit völlig zweifelhaft läßt. Der Vermuthung bieten sich nun zwei Möglichkeiten. Entweder nämlich sind die Lieder schon um 1780 entstanden, wo Pleyel in Wien unter Haydn studirte; in diesem Falle wären es Gesangstudien eines Anfängers, der allerdings durch diesen Lehrer — wie wir uns später, bei der Besprechung Haydn's überzeugen werden — in das Geheimniß vokaler Erfindung nicht eingeführt wurde. Oder die Lieder datiren erst nach 1800, da bekanntlich Pleyel 1801 in Paris eine Musikalienhandlung errichtet hatte und in seiner „Bibliothèque musicale“ fremde und wohl auch eigne Tonwerke herauszugeben anfing. Die typographische Ausstattung unseres Liederheftes und der Gebrauch des Violinschlüssels deuten auf die jüngere Entstehung, ebenso die fehlende Jahreszahl auf dem Titel, welche Sitte erst im Laufe der 90ger Jahre sich in der Musikalienliteratur stehend einzubürgern begann.

Über den bisjetzt erreichten Standpunkt hinaus wäre der nächste Schritt der Liedentwickelung der gewesen, nicht, die deutsche Wortdeklamation noch weiter zu treiben oder die italienische Melodiösität noch fesselloser sich entfalten, noch schrankenloser in das Lied einbrechen zu lassen — Beides wäre ein Rückschritt, eine Gefahr mehr für das einfache Lied gewesen. Nein, die beiden parallelen Richtungen schließlich in einen Punkt zusammenlaufen zu lassen, die deutsche Me-

thode sinnrichtiger Wortdeklamation mit dem Fluß und Wohllaut der italienischen Kantilene in die höhere Einheit zu verschmelzen, wo beide in ein und derselben Liedmelodie einander durchdringend beisammen sind und so der edeln Sinnlichkeit wie den strengen Forderungen der Vernunft genügt wird — dies würde die nächste Aufgabe der Entwickelung gewesen sein. Aber diese Aufgabe ist das ideale Ziel der Gesangmusik überhaupt und war daher von jener Zeit und selbst von ihren bedeutendsten Geistern nicht zu erwarten: auch Gluck, Haydn und Mozart, welche bekanntlich in jene Epoche fallen, waren nicht die geeigneten Männer für den zu vollziehenden Schritt. Zu einer höhern Mission berufen und von umfassendern Schöpfungen in Anspruch genommen, konnten sie im kleinen Liede sich nicht befriedigen und vollends einen entscheidenden Umschwung darin nicht herbeiführen. Jeder von ihnen hat Lieder oder doch liedähnliche Gesangstücke geschrieben, aber nur zum Zeitvertreib, nur gelegenheitsweise, nicht als vollgültige Dokumente seiner Genialität, nicht als bedeutsame Beiträge zur Liedentwickelung im Ganzen. Ja noch mehr: ihre Lieder sind geradezu Separaterscheinungen in der Geschichte des Liedes, Abirrungen von seiner geraden Entwickelungslinie. In ihnen setzt sich der bisherige Verlauf nicht etwa stetig fort, ihre Lieder sind nicht eine Steigerung, eine Besserung über das Bisherige hinaus, sondern abseits liegende Phänomene, interessante Experimente oder Musikstücke ganz im Allgemeinen, nicht Lieder im strengen Sinn der Gattung. Keiner der beiden Richtungen, weder der deutschen noch der italienischen, schließen sie sich an, sondern erfassen nur eine bestimmte Seite des Gegenstandes, bringen dies oder jenes neue Element hinzu, folgen dieser oder jener abweichenden Methode. Der Eine von ihnen zeigt sich dieser Richtung verwandt oder geneigt, der Andere jener; der Eine überbietet die eine Methode bis zum Extrem, der Andere reagirt principiell und thatsächlich dagegen. Eine Beziehung also zu den beiden Richtungen, sei es auch nur eine ganz entfernte oder geradezu negative, nehmen die drei Genannten unläugbar ein und werden daher wohl nicht unrichtig gerade an dieser Stelle der Darstellung, am Abschluß der beiden parallelen Reihen besprochen, um so mehr, als auch, chronologisch betrachtet, ihre Thätigkeit im Liede gerade in jene Jahrzehnte fällt. Aber ihre Bedeutung für das Lied ist, wie gesagt, untergeordnet und jedenfalls mehr in negativem Sinn lehrreich, als durch positive Resultate hervorragend und fruchtbringend. Gluck repräsentirt ausschließlich den rhetorischen Standpunkt sinn-

gemäßer Textdeklamation, der instrumentale Haydn formt auch seine Liedmelodien nach instrumentalem Typus und Mozart überträgt — abschreckend genug — auf das Lied noch ein Mal die hohle, wenn gleich reizende Melodiösität der Opernarie. So wird Jeder von ihnen gerade dadurch zum schlechten Liederkomponisten, was ihn im Übrigen zum großen Tonschöpfer überhaupt gemacht hat.

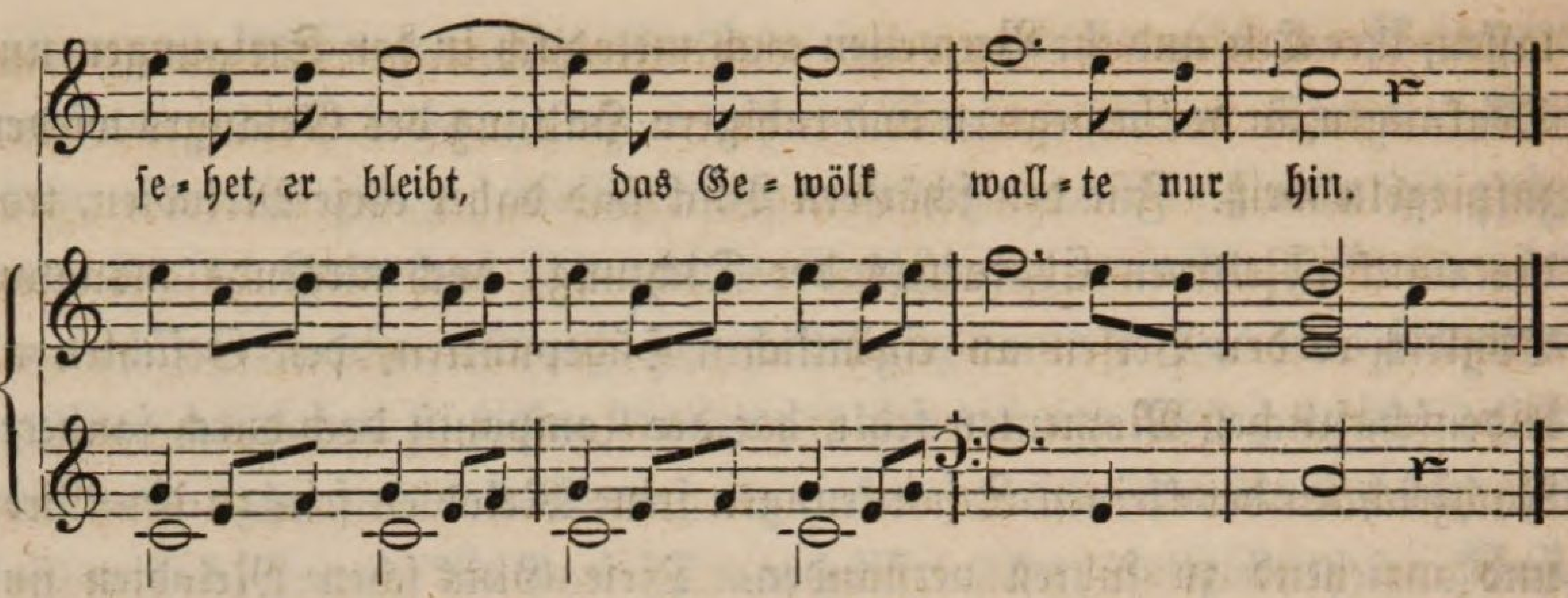
Die deutsche Textaccentuation bis an die äußerste Grenzlinie des Erlaubten getrieben und die oberflächliche Melodiösität der Italiener thatsächlich und gründlich bekämpft zu haben — dies scheint mir die Stellung Gluck's (1714—1787) auch in der Geschichte des deutschen Liedes zu sein. („Lieder und Oden von Klopstock mit Begleitung des Pianoforte". Dresden, 1790. Neuere Ausg. Berlin, Trautwein — ohne Jahreszahl.) Den möglichen Konsequenzen der italienischen Verweichlichung und Verwässerung einen Damm entgegenzusetzen, bedurfte das Lied in der That einer so bewußten Intuition, eines so reformatorischen Geistes, wie Gluck war. In dieser Beziehung stehen seine Lieder auf der nämlichen Stufe, wie seine Opern: Beides sind Proteste gegen jene ausschließliche Herrschaft der Melodik, welche den Gesang zum bacchantischen Tummelplatz des sinnlichen Wohlklangs herabwürdigt, gegen jene Vernachlässigung des Wortsinnes und Textrhythmus im Gesange, die gegen die Vernunft der Dinge im Großen und Ganzen verstößt. Daß Gluck diese Gefahr wenn auch nicht mit einem Schlage, so doch im Princip für alle Folgezeit überwunden und der musikalischen Produktion die einzig vernünftige Methode der Textbehandlung maßgebend vorgezeichnet hat, ist sein unsterbliches Verdienst in der Geschichte der Musik. Aber er verfiel, um das eine Extrem zu bekämpfen, in das andere: die Einseitigkeit schlechter Melodik zu verbannen, wurde er selbst ein einseitiger Textdeklamator. Ein Gottsched der Musik, proklamirte er die logische Wortdeklamation als das höchste Postulat an den Gesang, ohne zugleich die Empfindung als Quelle der Produktion, den Reiz der Kantilene als zweites Moment der Schönheit zu postuliren. Wortaccent und Wortrhythmus aber mit den leise anklingenden Grundzügen der Melodie — wie er dies allein im Auge hatte — sind nur das Gerüst, das Skelett des Gesanges: erst der schöne, seelenvolle Melodienfluß, die volltönende Harmoniebegleitung sind das füllende, umkleidende Fleisch, welches den Knochenbau zur beseelten Lebensgestalt vervollständigt. Erst die Verschmelzung beider Seiten ergiebt den wahren Gesang; erst aus der Versöhnung der deut-

schen und der italienischen Methode hätte auch damals die Weiterentwickelung des Liedes zu einer höhern Stufe geschehen können. Aber dazu war, wie gesagt, die Zeit noch nicht reif und Gluck nicht die geeignete Kraft. Statt das Lied aus der Verschmelzung beider Faktoren, der rationellen Wortbehandlung und der klang- und seelenvollen Kantilene zusammenschießen zu lassen, betonte er nur die eine Seite, welche er für die wesentliche hielt und übersah die andere, welche ihm die sinnliche und verwerfliche schien. Er war zu wenig Melodiker, entwickelte die Musik zu wenig aus dem Boden des Gemüths und wurde so zum bloßen Formschmid, zum tadellosen Rhetoren und Rhapsoden des Gesanges. Bloße Deklamirübungen an den Klopstock'schen Odentexten, haben Gluck's sogen. Lieder eine Melodik, die, ohne eigentliche Gefühlswärme, einzig und allein aus den Wort- und Gedankenaccenten wie ein recitativischer Sprechgesang aufsteigt, eine Melodik, die nur eine psalmodirende Deklamation der Textworte nach ihren rhythmischen Hebungen und Senkungen ist. Ohne Sinn für den weichen Schmelz der lyrischen Kantilene, ist ihm die sinngemäße Richtigkeit des Wortvortrags, der knappste, treffendste Ausdruck des dichterischen Wortinhalts das höchste Ziel des Gesanges.

Da Gluck's Gesängen auf diese Weise der Liedcharakter abgeht, so haben sie auch die Liedform nicht und ebensowenig die Arienform. Den fremdartigen Rhythmen der Odenstrophen nachgehend, entziehen sie sich jedem herkömmlichen, symmetrischen Schema; nur geht durch jeden Gesang ein melodisches Motiv oder doch ein einheitlicher melodischer Charakter, und der ganze Gesang gliedert sich bloß zu einer Anzahl rhythmisch korrespondirender Perioden; im Rhythmischen allein ruht das Gewicht dieser rhetorischen Gesänge. Aber auch an keiner andern Dichtung hätten sich diese recitativischen Operationen vornehmen lassen, als an den antikisirenden Klopstock'schen Dithyramben. Nur das unlyrische Gedankenpathos dieser Odenpoesie, die, ihren antiken Vorbildern gemäß, den Schwerpunkt auf das formale Element des Rhythmus legt, gestattete solch eine melodielose Rhetorik des Textes; denn wo die Dichtung ohne Gefühlswärme war, da mußte auch der Gesang ohne Melodie bleiben oder die Melodie — soweit eine solche vorhanden ist — ohne Seele: sie konnte diesen specifisch rhythmischen Strophen gegenüber nichts Anderes sein, als bloße Wortdeklamation. Bei alledem aber bleibt es zu bewundern, mit welchem Feingefühl der Komponist den Tonfall der Dichtung belauscht, wie leise er ihren Gefühlsnüancen nachschleicht, ihren Aufschwung und ihr Nach-

lassen, ihre Eile und ihr Verweilen auch melodisch in den Steigungen und Senkungen, in der bewegtern und ruhigern Haltung des Gesanges wiederzuspiegeln weiß. Für den schärfern Blick sind daher diese Melodien, trotz des antik objektiven Charakters der Dichtung, doch nirgends monoton. Obgleich es den Versen an eigentlichen Höhepunkten, den Gefühlen an leidenschaftlichen Momenten fehlt, hat der Komponist doch durch sauberes Nachzeichnen der kleinen Schattirungen seine Melodien fein zu detailliren und anziehend zu führen verstanden. Diese Gluck'schen Melodien sind eine Kriegserklärung gegen alle Sentimentalität und Phrasendreherei des Gesanges. Mögen sie immerhin als steif, unmelodisch, ohne Fluß und Reiz verschrieen sein — wie man den Text richtig deklamiren müsse und dabei doch kräftig und ergreifend singen könne, das kann man von ihnen lernen. (Vgl. hierfür besonders das „Vaterlandslied" [S. 4]: „Ich bin ein deutsches Mädchen", das sogar in den Schulgesang der weiblichen Jugend übergegangen ist.) Eine Totalanschauung aber von des Meisters Kompositionsweise wird folgendes Lied zu geben geeignet sein: „Die frühen Gräber" (S. 12), das ich hier in Notation vorlege.





Haydn's und Mozart's Stellung zum Liede ist eine äußerst lose, ohne Bewußtsein von dem Werthe und der Aufgabe der Gattung, ohne den Ernst künstlerischen Strebens. Beide stehen auch mit ihren Liedern noch in den Anschauungen ihrer sonstigen Thätigkeit, Haydn unter dem Einfluß der Instrumentalmusik, Mozart unter dem der Oper. In diesen großen Gattungen legten sie die ganze Wucht ihrer Gedanken nieder, hauchten in den Sonaten und Quartetten, in den Ouvertüren und Symphonien ihre Seelenstimmungen aus. Wie für Bach und Händel der Chor, so war für jene die Instrumentalmusik und die Oper das Organ ihrer Gefühlsoffenbarungen. Bach und Händel haben fast gar keine Lieder geschrieben, Haydn und Mozart meistens nur schlechte; aber die Arien und Kavatinen in den Oratorien jener Beiden, die Andante's und Adagio's in den Quartetten und Symphonien der Andern — das ist ihr Gesang, ihr Lied, da schlummert ihre Lyrik mit dem ganzen Reichthum ihrer wortlosen Empfindung. Ja die Empfindungen und Leidenschaften, welche hier schlagen, müssen um so tiefer und wahrer gefühlt gewesen sein, als sie, textlos, nicht direkt sagen, was sie meinen und doch so unendlich ergreifen. Dieser instrumentale und dramatische Liedergesang steht vollkommen ebenbürtig neben dem spätern Textgesange Schubert's und der Neuern. Diese Letztern thun den Fortschritt des direkten Aussprechens, der präcisirten Empfindung: sie zeichnen feiner in's Detail, dramatisiren anschaulicher und sprechender den Empfindungsgehalt; aber die Empfindung ist deshalb bei den Klassikern nicht geringer oder ärmer; ja das Lied nach ihnen würde nicht so warm und tief in das Seelenleben haben greifen, die Seelenzustände nicht so plastisch haben verkörpern können, wäre nicht jene instrumentale Lyrik der Wiener ihm vorangegangen. Diese großen Gattungen der Oper, des Oratoriums, der Symphonie und Sonate boten den großen Geistern allein einen würdigen Spielraum: an deren weiten Dimensionen konnten sie ihre Kräfte er-

schöpfen, den formalen Ausdruck allseitig lernen, während daneben ihre Lieder unbegreiflich dürftig, oberflächlich, ja geradezu sinnwidrig sind. Haydn's Lieder sind halb instrumentale Kantilenen, halb bänkelsängerische Plattitüden, Mozart ist in seinen Liedern unglaublich matt und leichtfertig; und selbst der Größte unter den Großen, Beethoven, ist unfähig, zu einem Göthe'schen Liede eine passende Komposition zu schaffen.

Die Gleichgültigkeit gegen die allerdings geringfügige Gattung, die ihnen als bloßer Abfall vom reichen Göttertische ihrer Produktion erschien, machte ihnen denn auch jeden Text gleich genehm, und selbst schlechte Texte dünkten ihnen immer noch gut genug. Haydn z. B. bemüht sich gar nicht einmal um ein gutes Gedicht, obwohl deren in der eigentlichen Epoche seines Schaffens schon in Menge vorhanden waren; der erste beste Text, der zufällig zur Hand war, wird hergenommen und eingeschlachtet. Zu seinen „XII Liedern für das Clavier" hat er kaum einen werthvollen Text gewählt, fast unter keinem einzigen dieser Lieder steht ein namhafter Dichter des Zeitalters verzeichnet. Und was ist von der Musik zu hoffen, wenn der Komponist schon dem Texte gegenüber völlig kritiklos verfährt? —

Joseph Haydn (1732—1809) verhält sich zur Gesangmelodie rein naiv, man möchte sagen bewußtlos, nämlich ohne Bewußtsein von ihrem Wesen und ihrer Aufgabe. Von der Instrumentalmusik ausgegangen und ausschließlich unter instrumentaler Inspiration stehend, behandelt er auch die Gesangmelodie nach Art eines Klavier- oder Geigenmotivs, dem er nur die Textworte, mit äußerlich rhythmischer Übereinstimmung beider Seiten, unterlegt. Seine melodischen Motive sind daher nicht vokal, sondern instrumental gedacht, nicht in Anbequemung an die Textworte erfunden und noch viel weniger aus ihnen hervorgewachsen, sondern selbständig, rein für sich, ausschließlich musikalisch entstanden. Sie klingen deshalb ebensogut und kommen ebensosehr zu ihrem Rechte, wenn sie, ohne den Text, bloß gespielt werden, und ebenso gewinnen sie nicht, wenn man sie mit den Worten zusammensingt. Dies bestätigt sich, wenn man Text und Gesangstimme mit einander vergleicht. Die wechselnden Affekte des Gemüthes, die mannigfaltigen Farbentöne der dichterischen Darstellung, wie Erzählung, Bitte, Frage, Ausruf u. dgl. fordern selbstverständlich auch im Gesange eine verschiedene Tonführung, die sich dem natürlichen Tonfall der Wortmelodie möglichst wird anschließen müssen. Von dieser verschiedenen Haltung aber je nach dem Wortsinn weiß die Haydn'sche

Melodik Nichts: ohne diese Rücksicht, ohne diesen zarten Anschluß, ist sie aus anderm Geiste geschaffen, hat sie ihren eigenartigen Zug und Verlauf, und nur die allgemeinste, loseste Beziehung, nämlich die bloß rhythmische Korrespondenz mit dem dichterischen Metrum bindet sie an den Text. Zum Beleg ein Beispiel! In dem Liede: „Eine sehr gewöhnliche Geschichte" (Oeuvr. de Haydn. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Cah. IX. Nr. VI. Siehe weiter unten die Notation!) haben die erzählenden Anfangsworte: „Philint stand jüngst vor Bawels Thür und klopft' und rief" ganz die gleiche Intervallführung, wie der unmittelbar folgende Ruf: „ist Niemand hier?", während doch die Frage selbst melodisch anders gehalten sein müßte; und vollends sinnwidrig für die Frage ist es, bei der letzten Wiederholung: „ist Niemand hier?" von der Oktave durch die Dominante zur Tonika hinunterzufallen. Diese Kadenz ist die melodische Form für die Beruhigung, für einen zur Reife gekommenen Entschluß, für das schlichte Ende einer Erzählung, aber nicht für den gehobenen, zwischen zwei Möglichkeiten schweben bleibenden Ton der Ungewißheit, der Frage. Ebenso ungehörig erscheint es, daß bei den folgenden Worten: „Ich bin Philint, laßt mich hinein!" die Melodie eine tiefere Tonlage hat und eintöniger, ausdrucksloser fortschreitet, als bei den nächsten, bloß erzählenden Worten: „Sie kam und sprach: nein, nein!", wo der Komponist unbegreiflicherweise lebendiger und ausdrucksvoller wird. Ein anderes Beispiel! In dem Liede: „Der Gleichsinn" (ebendas. Nr. XVI.) ist der bedingende Vordersatz: „Sollt' ich voller Sorg' und Pein um ein schönes Mädchen sein" melodisch im Wesentlichen ebenso behandelt, wie der folgende Hauptsatz: „Ihre Wange wäre roth, meine blässer als der Tod", obwohl die Sinnverschiedenheit auch musikalisch eine zwiefache Behandlung gebot. Und dieselbe Inkonvenienz wiederholt sich bei den folgenden Worten: „Wenn sie mein dabei vergißt — was frag' ich, wie schön sie ist", wo der verschiedene Wortsinn der einzelnen Verszeilen fälschlicher Weise abermals die gleiche melodische Einkleidung hat. Die nämliche Kritik wird der Leser an den meisten Haydn'schen Liedern üben können und dabei immer zu demselben Resultat gelangen, wie unentsprechend zu den gesungenen Textworten die Gesangmelodie ist, d. h. eben: ohne Bezugnahme auf die Textworte, also rein instrumental erfunden und gedacht.

Worin aber beruht der instrumentale Charakter der Haydn'schen Liedmelodien und worin weichen sie von den Vokalmelodien ab? Eine

Ähnlichkeit besteht unverkennbar zwischen beiden, schon deshalb, weil die instrumentale Melodie ursprünglich vom Liede hergekommen ist und daher noch den Periodenbau und Rhythmus des Liedes hat, ja Anfangs auch die Melodie hatte, da ja das noch unselbständige Instrumentenspiel Nichts weiter thun konnte, als die Liedweisen im unisono mitspielen. Seitdem aber die Instrumentalmusik selbständig geworden war, hatte sie sich auch in der Tonführung der Melodik — und in ihr am Fühlbarsten — von der Gesangmelodie entfernt. Die Differenz zwischen beiden kommt in folgenden Kennzeichen augenfällig zu Tage.

Ist die Gesangmelodie nur die künstlerische Ausgestaltung der dichterischen Wortmelodie, so muß sie, wie diese, möglichst zusammengehalten sein, d. h. in nahe bei einander liegenden Intervallen, vorherrschend in Sekunden, sich dahinbewegen, entferntere Intervalle aber wird sie nur bei starken, weiter ausgreifenden Gefühlsmomenten wählen. Dagegen kann die Instrumentalmusik, weil sie nicht von dem beengenden Vorbilde der Wortmelodie ausgeht und ihr die feinere Bestimmtheit des detaillirenden Wortausdrucks fehlt, die Empfindung nur typisch, d. h. nur in der Allgemeinheit der Gattung darstellen, nicht individuell oder punktuell: sie kann nur die großen Stimmungsgegensätze des gehobenen und gedrückten Lebensgefühls, der Freude und der Trauer, der Leidenschaft und des Friedens malen, aber nicht auf den Punkt eines Momentes sich koncentriren, nicht in das Geheimniß der innersten Gefühlsbebungen, in das Detail einer nur flüchtigen, persönlichen Situation sich versenken. Und weil ihr die Fähigkeit der Individualisirung abgeht, sucht sie den Mangel durch ihre anderweitigen Mittel zu ersetzen: sie durchläuft einen weiteren Tonumfang, schreitet in entferntern Intervallen fort, schwingt sich in freierer Figuration dahin, wiederholt und variirt ihre melodischen Motive, baut größere und mannigfaltigere Formen aus einem reicheren Material auf — Alles nur, um die für sie unerreichbare Empfindung dennoch in ihrer Weise erschöpfend darzustellen. Ferner macht die Instrumentalmelodie weit mehr als die Gesangmelodie von der Chromatik Gebrauch, weil der Instrumentaltechnik eine schärfere Scheidung der Intervalle zu Gebote steht, als der schwankendern Singstimme, sodann aber auch, weil ihre wortlose und deshalb dunklere Empfindungssprache schärferer und feinerer Darstellungsmittel bedarf, besonders der halben Töne, um sich überhaupt zum Ausdruck zu bringen, wogegen die klarere Wortempfindung sich vorherrschend in ganzen Tönen ausspricht. Endlich

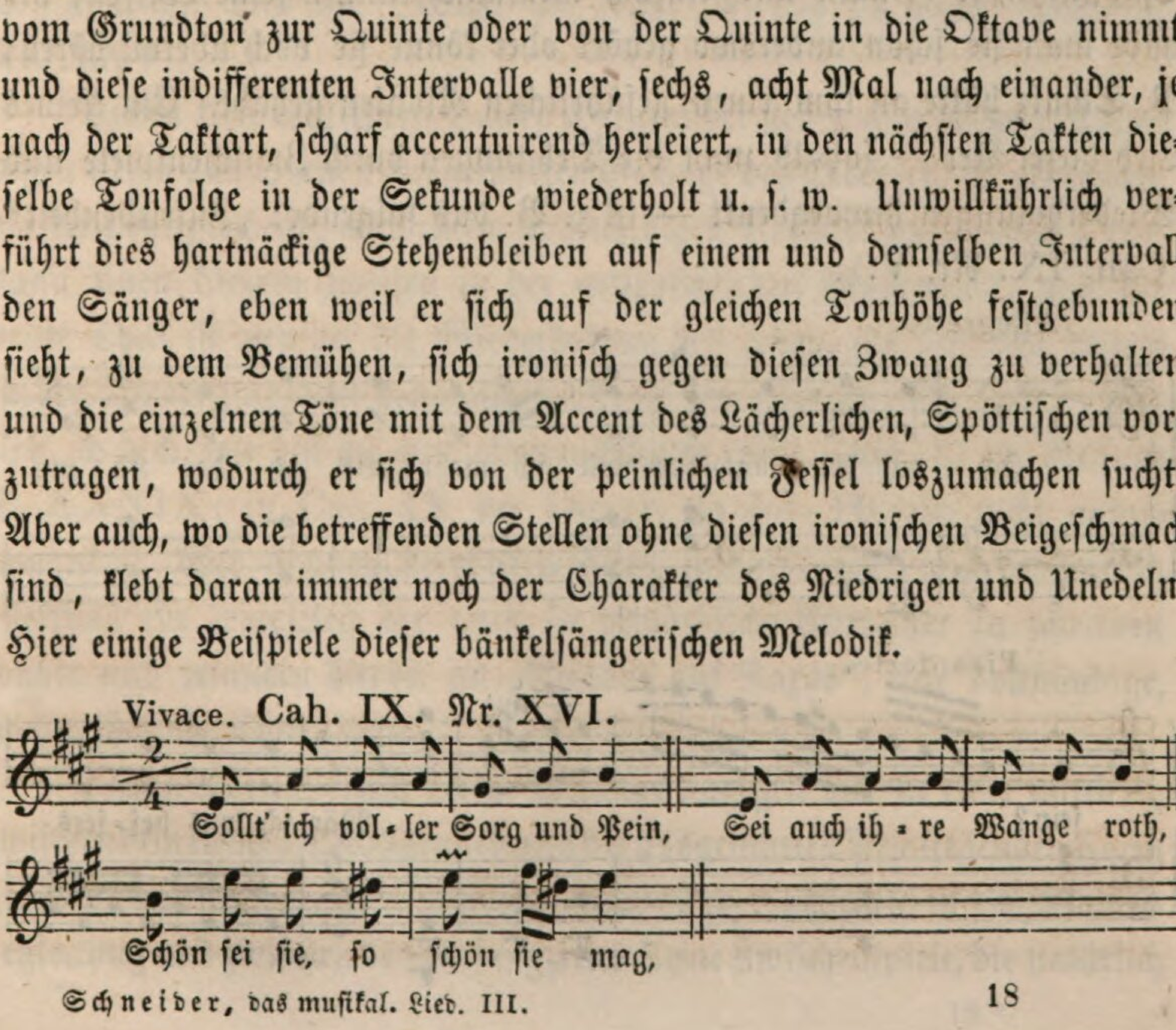
wird die Instrumentalmelodie, weil sie sich an keinen stetigen Wortverlauf, an keine Verssprache anschließt, sich mehr atomistisch und durchbrochen gestalten, sich zu kleinen, durch Pausen zerschnittenen Motiven zerstückeln dürfen, die zusammengenommen erst die melodische Phrase ausmachen. Die Gesangmelodie dagegen hat eine Stetigkeit, einen Zusammenhang ihrer Phrasen, der mit der strengen Wort- und Gedankenfolge der Dichtung unmittelbar gegeben ist. So folgt es aus der Natur der Sache, daß die Instrumentalmelodie ausgreifender, figurirter, unsteter ist, als die gesammeltere, seelenvollere Vokalmelodie.

Haydn nun, wie gesagt, erfindet und formt auch für den Gesang instrumental, wie die obigen Beispiele zeigen, legt seine Melodien zu entferntern Intervallen auseinander, als die vokale Empfindung an und für sich sie wählen würde, spielt in der Singstimme mit Figuren, wo die Textworte nicht darauf führen, trennt zusammengehörige Worte durch Zwischenspiele u. s. w. Seine Gesangmelodien treffen daher den Textinhalt nur ganz im Allgemeinen, halten von einem Gedicht nur die ungefähre Stimmung fest, sind nur ungefähr entweder heitere oder wehmüthige Weisen; aber die Einzelnheiten, die Feinheiten der dichterischen Empfindung gehen verloren: diese darf man daher bei ihm auch nicht erwarten und muß dafür mit ganz allgemeinen Ausbrüchen der Fröhlichkeit, der Klage u. s. w. zufrieden sein. Jedoch haben alle diese Weisen, trotz ihrer allgemeinen Haltung, doch wieder so viel Naivetät, so viel Gesundheit, daß der Zuhörer darüber die Mängel vergißt und von der selten gehörten Frische wohlthuend ergriffen und urtheilslos bestochen wird.

Mit der instrumentalen Konception hängt nun auch jene bänkelsängerische Weise der Melodieführung zusammen, die dem Haydn'schen Liede ganz specifisch anhaftet, nämlich jene zähe Wiederholung eines Tones in kurzen Accenten hinter einander, die im Vortrage noch mehr den Ausdruck des Höhnischen, der Gewöhnlichkeit überhaupt annimmt. Der gesanglich erfundenen Melodie würde diese Tonführung überhaupt unmöglich sein, weil sie, im engen Anschluß an die Worte, deren wechselnden Sinn und Gefühlsgehalt auch nur in wechselnden Intervallen wiederzugeben strebt. Nur wo die Erfindung auf diese beseelte Melodieführung verzichtet, wo sie aus Unfähigkeit oder Vorsatz gefühlsleer und kalt wird, greift sie zu solch einer monotonen Intervallfolge, wie sie eben eine Eigenthümlichkeit des instrumental empfindenden Haydn ist. Eben

weil die Instrumentalmusik nicht unmittelbar vom Worte und dessen Empfindungssprache ausgeht, sondern gefühlsärmer und nüchterner — dafür aber auch phantasie- und figurenreicher — ist, versteht sie sich auch leichter zu jener monotonen Melodieführung in einem einzigen, öfter wiederholten Intervall hinter einander, und Kälte oder — noch schlimmer — Schadenfreude, Spott, Hohnlachen ist der unvermeidliche Charakter solcher Stellen; ein trivialer, gemeiner Beiklang wenigstens, wie er eben dem Bänkelgesange anklebt, ist von ihnen nicht hinwegzuläugnen. Sehr nahe liegt der Vergleich zwischen dieser Art musikalischer Melodik und der ganz analogen Pantomime aus dem alltäglichen Leben, besonders aus der Praxis der Kinderwelt, mit dem Zeigefinger der rechten Hand wiederholt über den ausgestreckten Zeigefinger der linken hinzustreichen, um damit Jemanden im Scherz zu beschämen — etwas ganz Ähnliches, wie jene Wiederholung eines und desselben Tones, und dieser auch darin gleichend, daß wir es in Augenblicken anwenden, wo wir nicht gerade von Gefühlsinnigkeit gegen den Andern überströmen, sondern das entfremdete, momentan herzlose Gemüth sich negativ gegen ihn kehrt. Gesteigert wird der Ausdruck von Gemeinheit bei Haydn noch dadurch, daß er meist am Anfange der Lieder (vgl. Cah. IX. Nr. XVI. XVII. XXX.) den schon an und für sich volksbeliebten Aufsprung vom Grundton zur Quinte oder von der Quinte in die Oktave nimmt und diese indifferenten Intervalle vier, sechs, acht Mal nach einander, je nach der Taktart, scharf accentuirend herleiert, in den nächsten Takten dieselbe Tonfolge in der Sekunde wiederholt u. s. w. Unwillkührlich verführt dies hartnäckige Stehenbleiben auf einem und demselben Intervall den Sänger, eben weil er sich auf der gleichen Tonhöhe festgebunden sieht, zu dem Bemühen, sich ironisch gegen diesen Zwang zu verhalten und die einzelnen Töne mit dem Accent des Lächerlichen, Spöttischen vorzutragen, wodurch er sich von der peinlichen Fessel loszumachen sucht. Aber auch, wo die betreffenden Stellen ohne diesen ironischen Beigeschmack sind, klebt daran immer noch der Charakter des Niedrigen und Unedeln. Hier einige Beispiele dieser bänkelsängerischen Melodik.

Vivace. Cah. IX. Nr. XVI.



Ebendas. Nr. XVII.

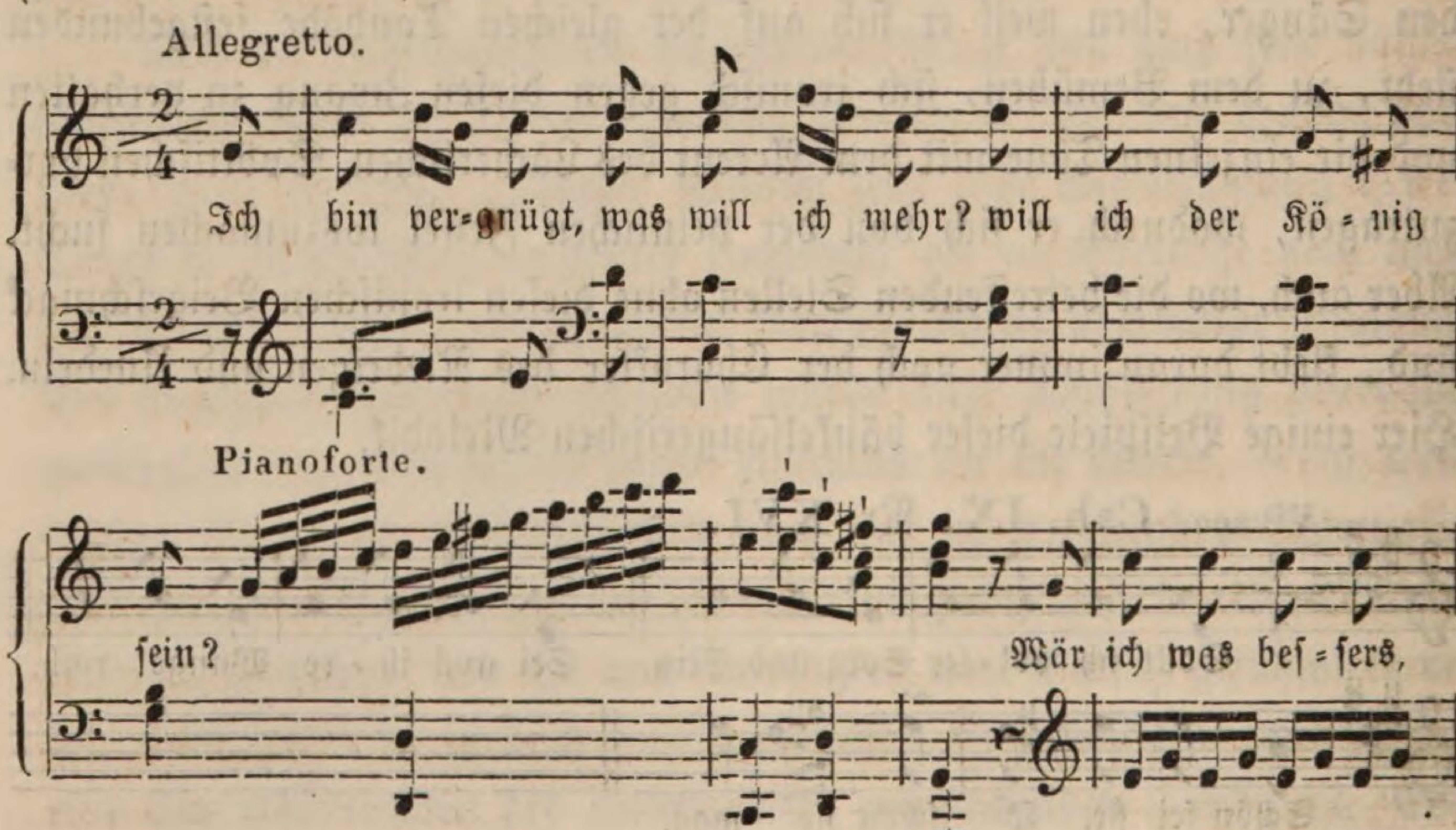


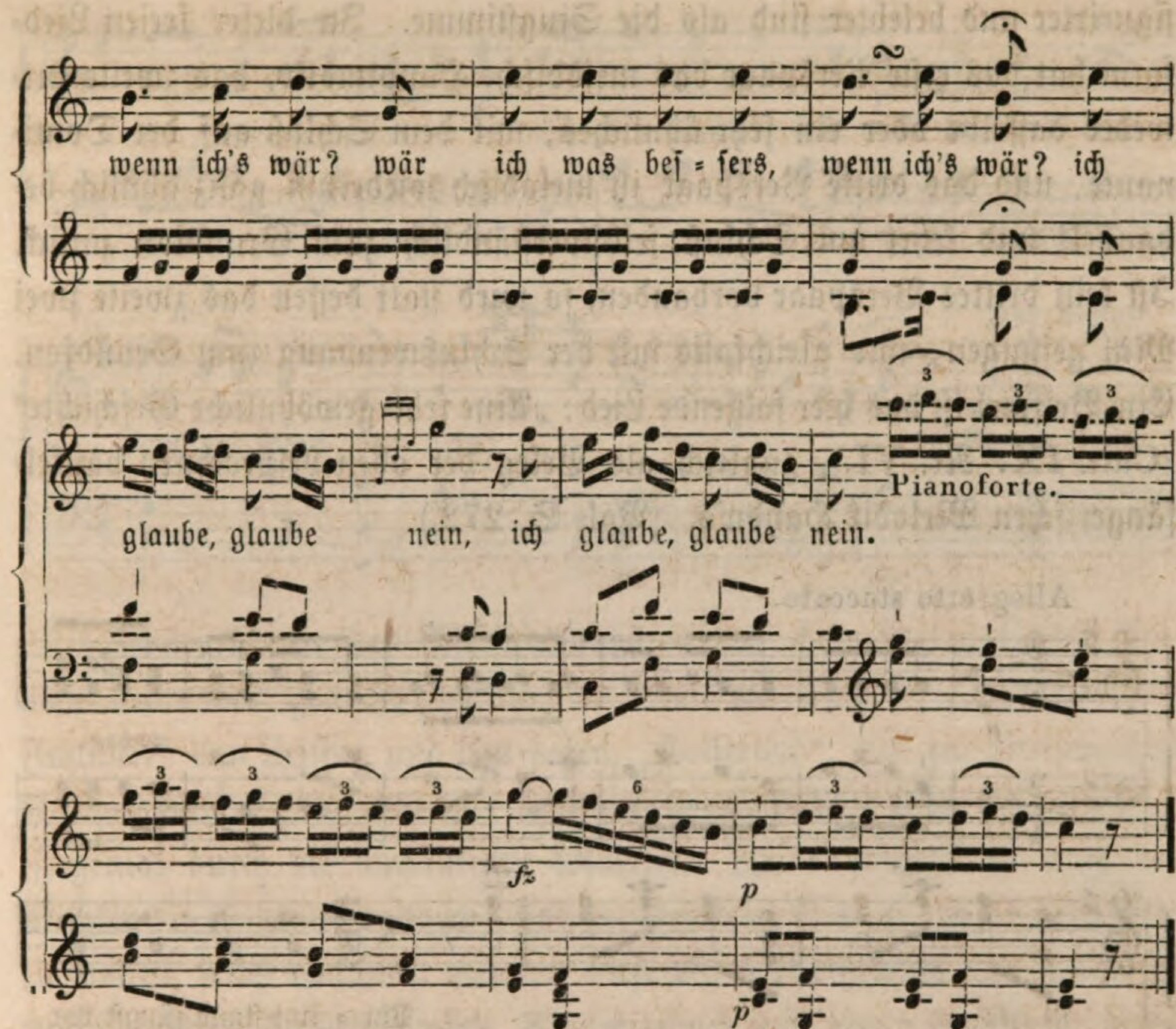
Ebendas. Nr. XXX.



Als weiteres Beispiel siehe den Anfang des nachher folgenden Liedes: „Eine sehr gewöhnliche Geschichte“ (S. 276).

Volksthümlich klein und knapp sind die Haydn'schen Lieder nicht immer, ja eigentliche kurze Strophenlieder finden sich sogar nur wenige darunter, wiederum deshalb, weil Haydn ursprünglich von instrumentalen Anschauungen und deren größern, luxuriösern Formen ausgegangen war; aber diese Lieder gehören nicht zu seinen schlechtesten. Ja man darf behaupten, daß Haydn, wäre er nicht von Natur instrumental organisirt und nicht immer in instrumentalen Formen thätig gewesen, gerade im kleinen, volksthümlichen Liede Meister geworden sein würde, so durch und durch naiv ist sein ganzer Standpunkt, so innig, so kindlich sein ganzes Empfinden, so bekannt und einfach menschlich klingen seine Weisen, als habe man sie schon anderswo gehört oder könne sie doch überall hören; P. Schulz hätte an ihm einen gefährlichen Rivalen gehabt. Ein kleines Lied dieser Art — sobald man die Dehnungen durch Zwischenspiele und Wiederholungen hinwegdenkt — ist z. B. das folgende: „Zufriedenheit“ (Cah. IX. Nr. V.):





Ein ähnliches Lied ist: „Wüßt' ich, wüßt' ich, daß du mich" (ebendas. Nr. XXV.).

Diesen kleinen Liedern Haydn's gegenüber stehen nun die zu vollständigen Arien und Scenen ausgeführten Gesänge des Meisters. Diese haben, der Arie entsprechend, nach einem vollständigen Vorspiel einen ersten Theil, dann einen kürzern zweiten in der entsprechenden Molltonart, und der dritte Theil ist weniger die Wiederholung des ersten, als vielmehr diesem in der Tonart und dem melodischen Motiv nur ähnlich. So z. B.: „Wie lieb' ich dich, wie bist du mir" (Leipz. Allgem. mus. Zeitg. 1799. Beilage S. XXXIX; in Cah. IX der Oeuvr. de Jos. Haydn nicht aufgenommen). Wir staunen bei diesen Arien und Scenen, wie dramatisch effektvoll für seine Zeit der sonst so gemüthliche Altmeister zu schreiben wußte und erinnern hierbei an „Ariadne auf Naxos", eine vollständige, hochpathetische Opernscene.

Haydn's bei Weitem meiste Gesänge dagegen sind in einer mittlern, zwischen dem kleinen Strophenlied und der ausgeführten Arie liegenden Form gehalten und haben, echt Haydnisch, Vor- und Nachspiele in der Klavierbegleitung und zwischen den Gesangzeilen kleine Zwischenspiele, die natürlich

figurirter und belebter sind als die Singstimme. In dieser freien Liedform hat das erste Verspaar das melodische Hauptmotiv, das zweite entweder dasselbe oder ein sehr ähnliches, mit dem Schluß auf der Dominante, und das dritte Verspaar ist melodisch wiederum ganz ähnlich behandelt und kehrt am Schluß selbstverständlich zum Grundton zurück. Ist kein drittes Verspaar vorhanden, so wird statt dessen das zweite zwei Mal gesungen, nur gleichfalls mit der Schlußwendung zum Grundton. Ein Beispiel ist das hier folgende Lied: „Eine sehr gewöhnliche Geschichte" (Cah. IX. Nr. VI.), zugleich als Beleg der oben besprochnen bänkelsängerischen Melodik Haydn's. (Vgl. S. 272.)



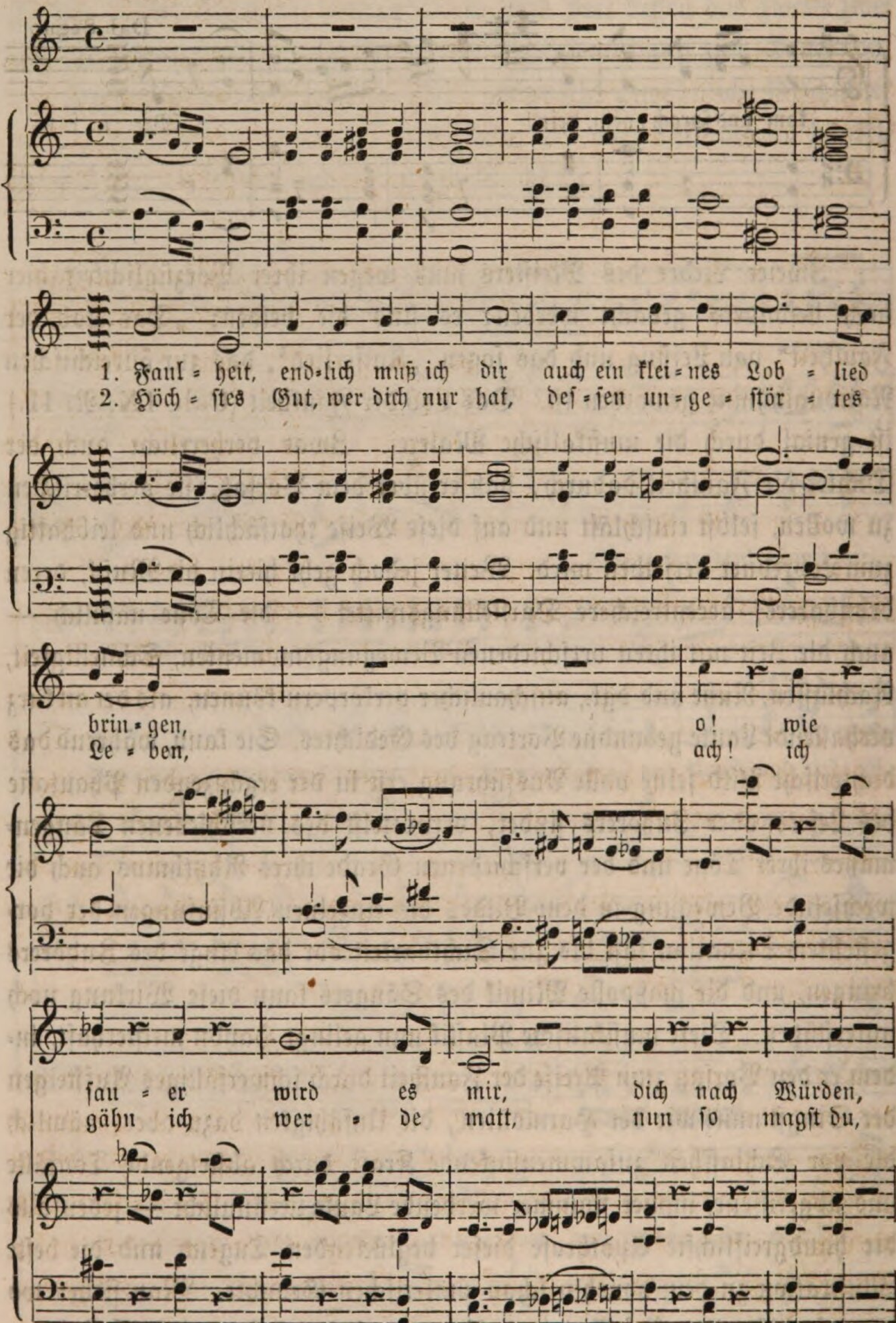


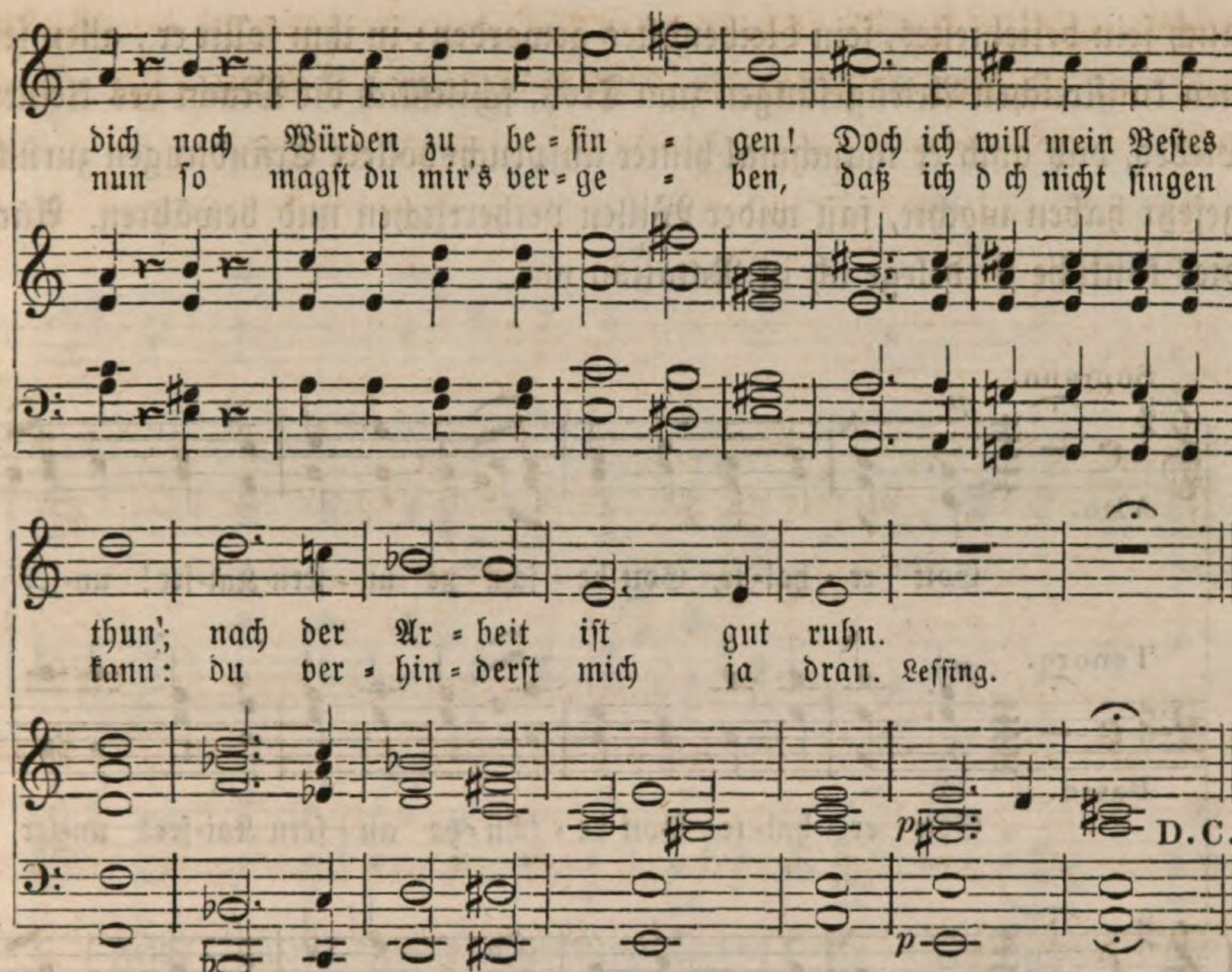
Zweier Lieder des Meisters muß wegen ihrer Vorzüglichkeit hier noch besonders gedacht werden; es sind die beiden: „Das Lob der Faulheit“ von Lessing und das sogen. „Kaiserlied“, das zur östreichischen Nationalhymne geworden ist. Das Lob der Faulheit (Cah. IX. Nr II.) ist genial durch die musikalische Malerei. Zwar verherrlicht auch der Dichter die Faulheit dadurch, daß er über dem Vorsatz, sie verherrlichen zu wollen, selbst einschläft und auf diese Weise thatsächlich und leibhaftig zum Lobredner derselben wird. Weiter jedoch geht hierin die Musik, deren dehnbarere, accentreichere Darstellungsmittel — die Töne nämlich — auch die Zeit mit ihren verschiedenen Bewegungsmomenten, Schnelligkeit, Nachlassen, Ruhe und dgl., anschaulicher verkörpern können, als der an kurz verhallende Laute gebundne Vortrag des Gedichtes. Sie kann, während das dichterische Bild seine volle Ausführung erst in der ergänzenden Phantasie des Lesers oder Zuhörers findet, vermittelst des verschiedenen Längenmaßes ihrer Töne und der verschiedenen Grade ihres Rhythmus auch die wechselnde Bewegung in dem Bilde, die einzelnen Abstufungen der vorgestellten Situation fast bis zur Sichtbarkeit vor das Auge des Zuhörers bringen, und die maßvolle Mimik des Sängers kann diese Wirkung noch unterstützen. Diese musikalische Plastik nun gelingt Haydn meisterhaft, indem er den Vorsatz zum Preise der Faulheit durch schwerfälliges Aufsteigen der Singstimme wie der Harmonien, die Unfähigkeit dazu aber, nämlich die vor Schlaffheit zusammensinkende Kraft durch absteigende Tonfälle und abgerissene, immer stummer werdende Laute versinnlicht — jedenfalls die handgreiflichste Apotheose dieser beglückenden Tugend und die beste Illustration zu dem ohnehin schon malerischen Gedichte. Man sieht: wo es auf geistvolles Erfassen des Gegenstandes, auf geniale Erfindung

ankam, meldet sich denn doch immer wieder der große Genius der Meister und läßt sie im entscheidenden Augenblick nicht im Stich. Der Darsteller ist es dem Liede schuldig, es im Original mitzutheilen.

Lob der Faulheit.

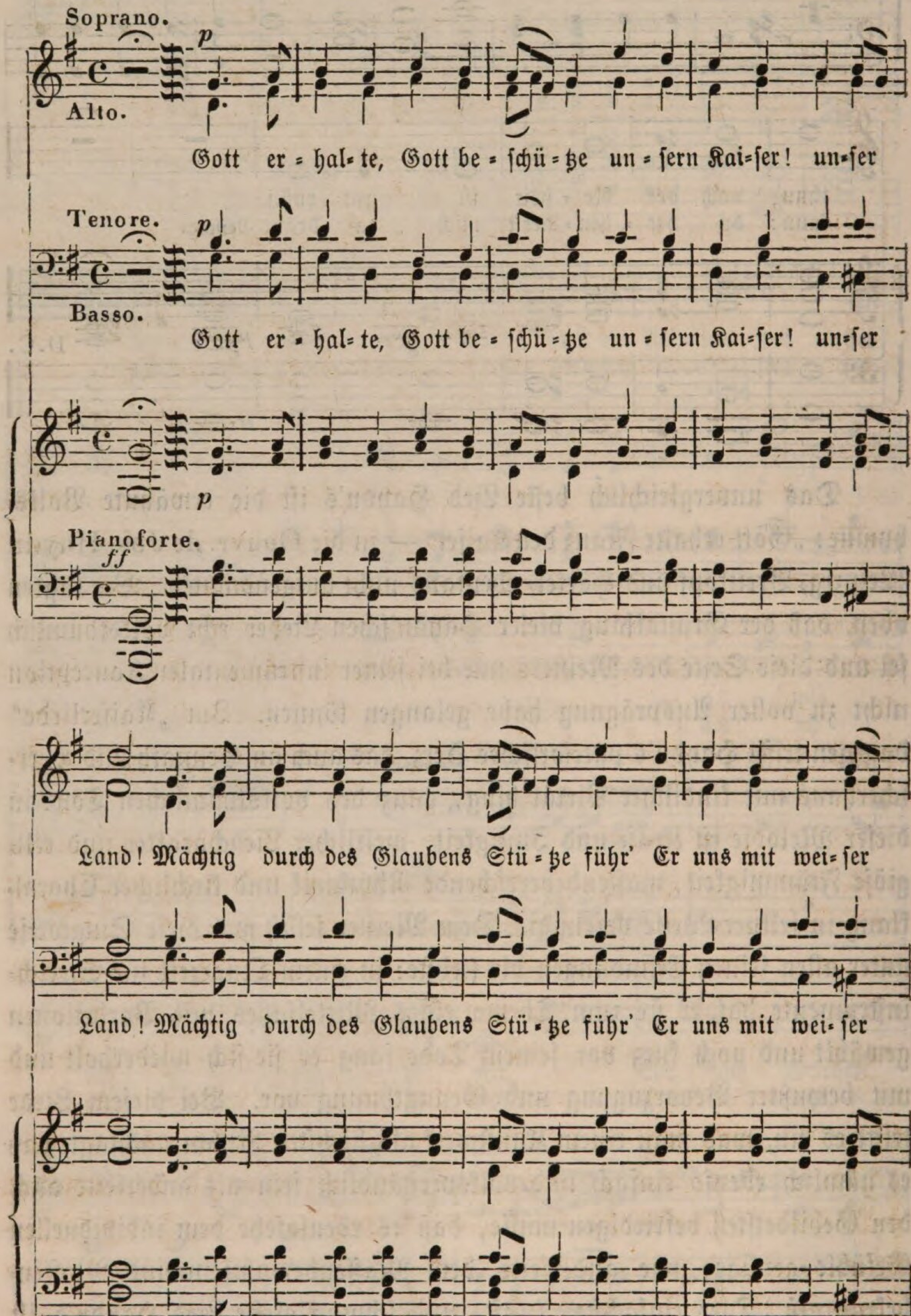
Andante.




Das unvergleichlich beste Lied Haydn's ist die erwähnte Volkshymne: „Gott erhalte Franz den Kaiser" — in die Oeuvr. de Jos. Haydn (Leipzig, Breitkopf und Härtel) ebenfalls nicht aufgenommen. Wir sagten oben, daß der Grundklang vieler Haydn'schen Lieder echt volksthümlich sei und diese Seite des Meisters nur bei seiner instrumentalen Konception nicht zu voller Ausprägung habe gelangen können. Im „Kaiserliede" dagegen trifft Haydn's patriotisches Herz, das auch an Heimath und Herrscherhaus mit kindlicher Pietät hing, ganz den volksthümlichen Ton: in dieser Melodie ist Kraft und Innigkeit, weltlicher Liedcharakter und religiöse Frömmigkeit, massenbeherrschende Rhythmik und kirchlicher Choralklang in seltner Weise vereinigt. Dem Meister selbst war diese Singweise unter allen seinen Erfindungen die liebste: in einem Quartett für Streichinstrumente hat er sie zum Thema eines Mittelsatzes mit Variationen gewählt und noch kurz vor seinem Tode sang er sie sich wiederholt und mit bewußter Bevorzugung und Genugthuung vor. Bei diesem Liede trifft es ein, was man einem Kunstwerk als höchsten Ruhm nachsagt, daß es nämlich ebenso einfach und volksverständlich sein als anderseits auch den Gebildetsten befriedigen müsse, daß es ebensosehr dem individuellen Gefühle genüge, wie anderseits dem Massenbewußtsein und Massenbekenntniß. Dies einfachste, kunst= und schmuckloseste Lied Haydn's ist

auch sein beliebtestes, sein bleibendstes geworden; in ihm sollte er, allen seinen kunstreichen Ariengesängen zum Trotz, schließlich die Macht des kleinen Liedes, das auch er manchmal hinter anspruchsvollere Erfindungen zurückgesetzt haben mochte, fast wider Willen verherrlichen und bewähren. Auch dies köstliche Lied lege ich in Notation vor.



Hand! Laßt uns sei-ner Vä-ter Kro-ne schirmen wi-der je-den
Hand! Laßt uns sei-ner Vä-ter Kro-ne schirmen wi-der je-den
Feind: In-nig bleibt mit Habsburgs Throne Ö-ster-reichs Ge-schick ver-
Feind: In-nig bleibt mit Habsburgs Throne Ö-ster-reichs Ge-schick ver-
Tutti.
Dal Segno.
eint, Innig bleibt mit Habsburgs Throne Ö-ster-reichs Ge-schick ver-eint.
Tutti.
Dal Segno.
eint, Innig bleibt mit Habsburgs Throne Ö-ster-reichs Ge-schick ver-eint.
Tutti.
Dal Segno.

Schließlich sei noch erwähnt, daß Haydn zu mehr als 360 altenglischen und schottischen Volksliedern Klavierbegleitung gesetzt hat — eine bloße Bearbeitung, die mit den lyrischen Originalkompositionen des Meisters Nichts zu thun hat und daher auch eine weitere Besprechung hier nicht finden kann.

In ähnlicher Weise locker, wie Haydn's, sind auch Mozart's (1756—1791) Beziehungen zum Liede, weil auch er eine allgemeinere Stellung zur Musik im Ganzen und eine nähere zur Oper einnahm. Wie Haydn's Lied instrumental ist, so ist das Mozart'sche arienhaft, öfter im übeln Sinne. Es sind nur instinktive, vereinzelte Inspirationen, wenn der Meister ein kleines, volksthümliches Lied anstimmt, denn im Grunde seines Naturells war er, obwohl überall edel, klar und verständlich, doch nicht eigentlich volksthümlich. Es verhält sich mit ihm hierin wie mit Göthe. Auch dieser konnte volksthümlich und naiv sein — denn welche Seite dichterischer Begabung hätte dies Genie nicht in sich befaßt? — und in einzelnen Gedichten hat er den Volkston auf's Glücklichste getroffen; aber die eigentliche Schwerkraft seines Genius lag im Gebiete des Idealen, des schön Menschlichen. Ebenso Mozart. Auch er war im Ganzen höher, so zu sagen vornehmer organisirt: seine Melodien haben sämmtlich etwas so Graziöses, so Nobles, es liegt ein solcher Zug von bewußter Männlichkeit, von geistiger Klarheit und Freiheit darin, daß sie schon aus diesem Grunde nicht populär im gewöhnlichen Sinne sind — im geraden Gegensatz zu Haydn, der ursprünglich zum Volks- und Bänkelsänger, im bessern Sinne, berufen war. Er hatte jene naive Weise zu empfinden, jene Naturverwandtschaft mit dem schlichten Volksgemüth, die den gebornen Volkssänger kennzeichnet; nur seine höhere Kunstmission hielt ihn vorherrschend in der Welt edler Kunstdarstellung fest und ließ ihn in einer Gattung derselben, der Instrumentalmusik, geradezu bahnbrechend werden. Mozart dagegen, von Hause aus eine ideale Künstlernatur, fand sich nur mit Selbstverläugnung und in seltnen Augenblicken zur naiven Empfindung hindurch. Dies erhellt überzeugend daraus, wie vollständig er mitunter bei echt volksthümlichen Texten den volksthümlichen Ton im Gesange verfehlt hat; so z. B. — und hier gerade sehr schlagend — in dem Liede „Meine Wünsche“: „Ich möchte wohl der Kaiser sein“ (Oeuvr. de Mozart. Cah. V. der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe, Nr. XII.). Hier beginnt die Melodie mit einem kräftigen Motive, fast wie zu einem Volksliede; sehr bald aber geht der Kom-

ponist, als ob er nicht anders könnte, in den Opernstyl, etwa der Leporello-Arie, über und wiederholt nur am Schluß noch ein Mal die täuschende Anfangsphrase. Auch dem „Frühlings Anfang" (Cah. V. Nr. XVI.): „Erwacht zum neuen Leben steht vor mir die Natur" liegt ein echter Liedtext zu Grunde und Mozart kleidet ihn, wiederum vielversprechend, in die kleine Strophenform; in der Ausführung aber giebt er den Worten eine so ernste, so schwerfällige Melodik und Gesammtbehandlung, daß das Lied dadurch vom volksthümlichen Zuschnitt und Verständniß wieder weit abgelenkt wird. Man sieht: volksthümlich im landläufigen Sinne war Mozart nicht und von seinen Liedern verdienen nur einige diesen Namen. Was man dagegen an Mozart volksthümlich nennen kann — wenn man ihm denn doch einmal einen Antheil an diesem höchsten Vorzuge künstlerischer Produktion zusprechen will — das ist der allgemein menschliche Charakter seiner Musik, dieser warme Athem der Empfindung, der seine edeln, fließenden Melodien beseelend durchdringt. Diese rein menschliche Darstellung der Gefühle, von seinen Vorgängern noch nicht verbraucht und erschöpft, war ihm vorbehalten; diese noch nicht gehörte Sprache der Liebe, der Anmuth, des Scherzes erklingt bei ihm in ihren reinsten, unmittelbarsten und darum allverständlichen Lauten — sie ist die wahrhaft volksthümliche Seite an ihm. In Gluck's plastischen Operngestalten, diesen zu Ton gewordenen Götterbildern, stolzirt die schmucklose Würde des antiken Pathos; in Haydn's Symphonien und Oratorien tändelt die kindliche Gemüthlichkeit, die harmlose Naturfreude. Was noch übrig war, findet in Mozart's Musik seinen Ausklang: die Liebe singt ihre seligsten Weisen, der Humor seine drolligsten Einfälle, Eins wie das Andere in der wahrsten, überzeugendsten Tonsprache, die jedes Menschenherz mitempfinden und nachsingen kann. Und von diesem Gefühlshauch ist denn auch in seine kleinen Lieder etwas übergegangen, etwas, was sie von den ähnlichen Liedern P. Schulz' und Haydn's wesentlich unterscheidet. Auf der einen Seite sind sie nach Form und Ausdruck wirkliche Lieder, kindlich naiv, volksmäßig schlicht, wie es sonst Mozart's Sache nicht war. Daneben aber haben sie — was den Melodien der Genannten abgeht — einen Adel, eine Wärme der Empfindung, einen Schmelz und Liebreiz der Kantilene, der im deutschen Liede so noch niemals erklungen war. Gefühl oder Gefühlsausdruck sind hier nicht mehr derb oder gar bänkelsängerisch trivial — obwohl sie sich, wo es nöthig ist, auch auf diesen Ton verstehen; dafür aber sind sie durch und durch edel und gefühlsinnig

und von einer Schönheit des Gesanges, der nur dem gereiften, auch durch die Schule der Italiener hindurchgegangenen Künstlergenius möglich war. In diesem verführerischen Liebreiz der Melodik liegt die populäre Macht dieser Mozart'schen Lieder, die sich deshalb großentheils, neben den Weisen P. Schulz', Reichardt's u. A., auch in den Schul- und Volksgesang eingebürgert haben. Diese kleinen, zum Theil wirklich volksthümlichen Lieder sind, in chronologischer Ordnung und mit dem Datum der Entstehung, folgende: „Zu meiner Zeit, zu meiner Zeit bestand noch Recht und Billigkeit" (18. Mai 1787); „Was spinnst du, fragte Nachbars Fritz" (11. Decbr. 1787. Cah. V. Nr. XXVII.); „Ich möchte wohl der Kaiser sein" (5. März 1788), wenigstens dem Anfangsmotive nach volksthümlich; „Selbst Engel Gottes weinen" (23. Mai 1787); „Brüder, reicht die Hand zum Bunde" (vor 1790); „Komm, lieber Mai, und mache die Bäume wieder grün" (14. Juni 1791. Cah. V. Nr. XV.); „Wir Kinder, wir schmecken der Freuden recht viel" (14. Juni 1791); „Was frag' ich viel nach Geld und Gut" (Reichardt: „Neue Lieder geselliger Freude". 2tes Heft. 1804. Nr. 22); „Erwacht zum neuen Leben, steht vor mir die Natur" (14. Juni 1791. Cah. V. Nr. XVI.), gewöhnlich unter die volksthümlichen Weisen Mozart's gerechnet, obwohl nach dem Obigen mit Unrecht. Volksthümlich und echt liedmäßig sind auch manche Melodien in Mozart's Opern, z. B.: „Vivat Bacchus! Bacchus lebe!" aus der „Entführung" (1781); „Wer ein Liebchen hat gefunden", ebendaher; „In deinem Arm zu weilen" aus „Titus" (1791) hat die Melodie hergegeben zu dem Liede: „Aus ihrem Schlaf erwachet von Neuem die Natur", dessen Text in's Jahr 1781 fällt; „Ein Mädchen oder Weibchen" aus der „Zauberflöte" (1791), zugleich die Melodie zu dem Hölty'schen: „Üb' immer Treu' und Redlichkeit"; „Der Vogelfänger bin ich ja", ebenfalls aus der „Zauberflöte". Von Mozart's übrigen kleinen Liedern haben manche, wenn sie auch im Ganzen nicht als volksthümlich gelten können, wenigstens ein zierliches Liedmotiv. Ein solches zieht sich z. B. durch das Lied: „Schon klopfet mein liebender Busen vor Freuden" (Cah. V. Nr. XX.); und die Liedform ist im Allgemeinen festgehalten in dem Liede: „Mich locket nicht der Schall der Ehre" (Cah. V. Nr. XXII.); ebenso in „Lebensreise": „Wenn den langen Weg durch's Leben" (Cah. V. Nr. XXVIII.). Folgendes kleine Lied: „Sehnsucht nach dem Frühlinge" (Cah. V. Nr. XV.) wird seine Gattung nicht unwürdig vertreten.


Fröhlich.
Komm lie = ber Mai und ma = che die Bäume wie-der grün, und
p
p
laß mir an dem Ba = che die klei=nen Veilchen blühn! Wie
möcht' ich doch so ger = ne ein Veilchen wie = der sehn, ach!
lie = ber Mai, wie ger = ne ein = mal spa = zie = ren gehn!
mrf
mrf
f
f

Seine meisten Gesangstücke jedoch hat Mozart, seinem idealen Kunstnaturell und seiner dramatischen Produktion gemäß, arienhaft behandelt. Eine breite Anlage mit vollständiger Durchführung und Wiederholung der einzelnen Motive, wie in der Opernarie, langathmige, vollwichtige Melodien, figurirte Verzierungen in der Singstimme, sinnwidrige Textdeklamation, pomphaft gespreizte Opernschlüsse führen die Gesänge vom Charakter des Liedes weit ab. Besonders im Punkte der Textbehandlung und Melodiebildung hat sich der Meister arge Verstöße zu Schulden kommen lassen, Verstöße, die er für den Unkundigen allerdings hinter eine oberflächlich reizvolle Melodiösität geschickt zu verdecken weiß, die aber doch dem größten musikalischen Genie schwer zu verzeihen sind. Wohl ahnt man in all den Gesängen, trotz ihrer empfindlichen Schwächen, den Meister: aus der Bewältigung häufig unmusikalischer Texte, aus der spielenden Herrschaft über die Form, aus der seelenvollen Melodik, aus einer Menge genialer Einzelnheiten schließt man auch auf eine geniale Schöpferkraft. Man glaubt es diesem überströmenden Genius, daß er Lieder dieser Art in jedem Augenblicke auf's Papier werfen konnte; man erkennt den vollendeten Künstler, der, durch die italienische und deutsche Schule großgezogen, über jede Gattung von Styl verfügte. Aber man hört zugleich heraus, wie geringschätzig der Meister vom Liede gedacht haben muß, wie kritiklos er an die Komposition gegangen, wie rücksichtslos er gegen die Texte verfahren ist: die formale Routine ersetzt in vielen Fällen die mangelnde Empfindung und die Genialität verführt zur gewissenlosen Leichtfertigkeit, die uns selbst den flüchtigen Einfall, das nichtssagende Gelegenheitsstück als vollgültige Waare hinwirft. Man ahnt, wie gesagt, hinter den Liedern den Meister, der auf andern Gebieten groß sein konnte und groß war; aber die Lieder selbst sind, mit Ausnahme einiger kleinen, nicht meisterhaft, ja als lyrische Einzelgesänge sogar unglaublich matt und dürftig. Vom eigentlichen Liede haben diese größern Gesangstücke Mozart's weder die knappe Strophenform, noch den naiven, prägnanten Ausdruck; nicht auf sprechende Textwiedergabe kam es dem Meister hier an, sondern nur auf eine vage Umschreibung der Textstimmung durch schöne Kantilenen. Selbst wo ein echter Liedtext ihm die eigentliche Liedform nahe legte, hat er sie nicht ergriffen oder nicht festgehalten: auch das textlich beste Lied wird seinem Charakter entfremdet und zur Unkenntlichkeit verkehrt. Man wird dem Mozart'schen Genius immer das Zugeständniß machen müssen, daß die Musik zu all seinen

Liedern, zumal für jene Zeit, höchst formglatt und edel, der Gesang äußerst melodiös und fließend ist; aber es ist, auf den einzelnen Fall angewandt, keine Musik zu diesem Gedicht, kein Gesang dieser Textworte. Mozart hat zu seinen nicht sehr gewählten Texten nur schöne Melodien überhaupt erfunden, wie sie ihm, dem Unerschöpflichen, tausendfach zuströmten; Richtigkeit der Deklamation aber, Übereinstimmung zwischen Wort und Weise — diese ersten Erfordernisse an Gesang und Lied — hat er nicht gesucht, sonst hätten ihm nicht Menschlichkeiten begegnen können, wie sie zu unserm Befremden vielfach vorkommen. Wo er z. B. einen Liebesgesang anstimmt, wird dieser von so phrasenhafter, nichtssagender Allgemeinheit, daß die Melodie auf jedes ähnliche Gedicht ebenso gut paßt; einen andern seiner Gesänge, etwa eine Arie von elegischer Haltung, würde man auf jeden verwandten Text ebenso treffend singen können; und zu vielen andern seiner Lieder entsprechende Texte zu finden oder zu einem seiner Texte eine noch angemessenere Musik zu setzen, sollte dem Befähigten nicht schwer fallen. Alle diese Lieder malen, mit geringen Ausnahmen, nicht nur einseitig die ungefähre Stimmungssphäre des Gedichtes, sind nicht nur keine scharfen Detailbilder der betreffenden Texte, sondern sind geradezu sinnwidrig und ihres Schöpfers unwürdig. Neben Treffendem und tief Erfaßtem steht absurde Textbehandlung und italienischer Figurentand, wie in dem Liede: „Dans un bois solitaire“, oder: „Einsam ging ich jüngst im Haine“ (Cah. V. Nr. XVIII.), oder in einem dritten: „Der Sylphe des Friedens begleitet mein Leben“ (Cah. V. Nr. XXI.). Einmal ertönt ein echt deutsches, scherzhaftes Lied mit wirksam angebrachter Wiederholung eines Tones, z. B. „Warnung“: „Männer suchen stets zu naschen“ (Cah. V. Nr. XIV.), und anderswo wiederum endigt ein Gesang mit einem hohl aufgebläheten Arienschluß, wie die „Cantate“: „Die ihr des Unermeßlichen“ (Cah. V. Nr. XIII.).

Zum Nachweise der Vorzüge wie der Mängel der Mozart'schen Liedkomposition wird die Besprechung einzelner, besonders charakteristischer Lieder nicht unwillkommen sein, die wir aus der Masse der gleichgültigen herausheben. Wenn darunter eins oder das andere aufgenommen ist, welches von den Herausgebern der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe (im Vorwort zu derselben) für unecht erklärt wird, so ist diese Annahme seitdem durch Entdeckungen widerlegt worden, die unzweifelhaft auf Mozart'schen Originalursprung zurückweisen. Dahin gehört z. B. das von C. Bank im Salzburgischen Mozarteum aufgefundene Lied: „O wie unglücklich

ich doch bin!" das dokumentarisch von Mozart herrührt; ebenso das Lied: „Der Abschied", das ich in einer sehr alten Handschrift mit Mozart's Namen und möglicher Weise noch aus Mozart's Zeit besitze, bei dem also eine absichtliche Fälschung oder ein unbewußter Irrthum gleichfalls nicht wohl angenommen werden darf.

„An Chloë" (24. Juni 1781) zählt zu den schwächsten Leistungen der Mozart'schen Liedermuse und ist eine von jenen leicht hingeworfenen Bagatellen, auf die der Meister selbst nicht das mindeste Gewicht gelegt haben wird. Es bedarf kaum der Kritik, um die Schwächen des Liedes zu enthüllen. Eine zum Text ganz beziehungslose, phrasenhafte Melodie mit trivialen Figuren und Schlußkadenzen und mit der bekannten mehrmaligen Wiederholung eines und desselben Tones — das ist für ein Mozart'sches Lied fürwahr eine schlechte Empfehlung. Hierzu kommen aber noch andere Mängel. Zusammengehörige Worte sind durch Pausen zerschnitten, nichtssagende Wörter auf den schweren Taktheil und bedeutsame auf den leichten gelegt oder sonst flüchtig behandelt. Manchmal sind die Sylben nothgedrungen auseinandergezerrt, um sie der instrumental gedachten Melodie nur einigermaßen anzubequemen, wie in folgender Stelle (S. 30):



bei affektvollen Stellen dagegen eilt mitunter der Gesang ganz opernhaft in recitativischem Parlando dahin. Man frage sich, was ein Schubert oder Schumann aus diesem, zwar poetisch nicht bedeutenden, aber doch immer musikalischen Texte gemacht hätte, wie sie ihn deklamirt, gesteigert, zu welchem Panegyrikus der Liebe sie ihn verklärt haben würden; Mozart — macht einen arienmäßigen Gassenhauer daraus. Das ganze Gesangstück verräth sich als das leichtfertige Produkt eines genialen Routiniers.

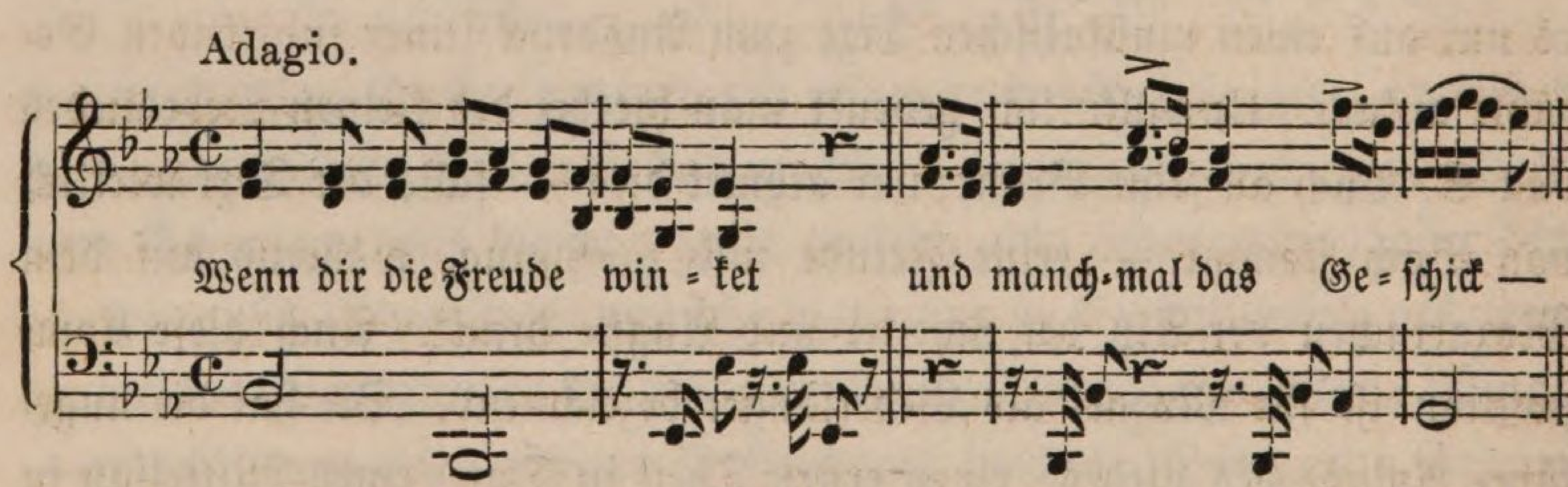
Weit besser ist „Abendempfindung" (24. Juni 1787). Mit täuschender Malerei versetzt uns der Anfang des Liedes in den abendlichen Frieden, vom linden Mondlicht träumerisch überstrahlt, und leitet, mit naheliegender Ideenverbindung, auf den Gedanken an den Lebensabend, an den Tod und die Thränen um die Todten, an denen diese, die Todten selbst, noch ihre stille Freude haben. Auch dies Gesangstück ist kein Lied, sondern eine durchgeführte Arie mit variirender Melodie in den ein-

zelnen Strophen; aber der gleichmäßige Charakter der Komposition und ein stetig wiederkehrendes Motiv in der Begleitung stellen die Einheit des Ganzen her. Unverkennbar ist in diesem Gesangstück weit mehr Ernst der Auffassung, mehr Treue der Stimmung, als in dem Liede „An Chloë", und die Textdeklamation zeugt von anschmiegender Rücksichtnahme auf die Worte und deren Nüancen. Trotzdem fehlt es nicht an Leichtfertigkeiten, wie sie dem auf's Ganze gerichteten, flüchtig producirenden Genius wohl begegnen mochten. Eine solche ist z. B. gleich die Stelle auf der ersten Seite: „So entfliehn des Lebens schönste Stunden"; und am Schluß des Liedes verfällt der Komponist wieder in die traditionell gewordene Opernmanier, die letzten Textworte durch Wiederholungen und Steigerungen zu einem ganz äußerlichen Effekt aufzublähen. Ohne Zweifel hätte ein Liederkomponist von Genialität und Beruf auch aus diesem Gegenstande mehr gemacht; aber immer bleibt die Komposition durch die treu festgehaltene Stimmung ergreifend und ansprechend und ist gerade durch ihre arienhafte Haltung ein charakteristisches Zeugniß für Mozart's Stellung zum Liede überhaupt.

„Wie unglücklich ich doch bin". Der Text zu diesem kleinen Liebesliede mag, wie C. Bank vermuthet (Dresdn. Journ. 1858. Nr. 210), von Mozart selbst herrühren, da das Gedicht so individuell gehalten ist, wie es nur der persönlichen Selbsterfahrung möglich war; auch verrathen die sprachlichen Nachlässigkeiten die Hand des poetischen Dilettanten, dem es nur auf einen musikalischen Text zum Ausdruck seiner subjektiven Gefühle ankam. Unwillkürlich gedenkt man hierbei des kleinen Liebesliedes von S. Bach an seine Braut; nur athmet dies — falls der Text wirklich von Bach stammt — reine Freude und Hoffnung, während auf dem Mozart'schen der Alp der Zweifel und Ängste drückt. Auch diese Komposition ist für Mozart als Liedersänger bezeichnend. Sie hat die ungefähre Anlage des Liedes: einen ersten Theil in Dur, einen Mittelsatz in Moll und am Schluß die Rückkehr zum Dur; auch der Ausdruck ist im Allgemeinen schlicht und zart, wie wir es vom Liede fordern und an Mozart gewohnt sind. Aber weiter vermochte der Meister — das bestätigt dies Lied unverkennbar — nicht zu gehen, weiter sich dem wirklichen Liede nicht zu nähern, sein Genius sich mit dessen kleinen Formen nicht zu befreunden: er war eben im Grunde seines Wesens kein volksthümlicher Liedersänger. Auch in vorliegendem Liede ist der Melodienzug arienhaft breit, an größere Formen anklingend, und fast wider Willen bequemen

sich die lang angelegten Phrasen zur liedähnlichen Gliederung kleinerer Perioden und zu den liedmäßigen Kadenzen. Über diesen Widerstreit zwischen der breiten Konception, die Mozart überhaupt eigen war, und der kleinen Form, zu der er seinen poetischen Gelegenheitsversuch einkleidet, ganz wie S. Bach, kommt das Lied, so reizend im Übrigen sein Ausdruck ist, nicht hinaus. Man müßte von dieser Erkenntniß völlig abstrahiren und der kleinen Komposition durchaus kritiklos gegenüberstehen, um sie ungetheilt reizend zu finden.

Ebenfalls kein Lied, sondern wiederum mehr von ariösem Charakter ist „der Abschied". Zwar ist auch hier der Periodenbau des Liedes im Ganzen festgehalten und die Behandlung der einzelnen Textstrophen so übereinstimmend, daß man das Gesangstück fast für ein wirkliches Strophenlied ansehen kann. Jedoch hat die Melodik wieder eine so breite Anlage und eine so ernste Haltung, wie sie sonst nur der Arie zukommt; ebenso verfällt das Lied durch unangemessene Wortbehandlung wieder in den schlechten Opernstyl, der einer bereits erfundenen, wirksamen Melodie die rhythmisch nicht immer korrespondirenden Worte nur gewaltsam aufbürdet. Man vergleiche zur Bestätigung die hier folgenden Stellen: „Wenn dir die Freude winket" — „und manchmal das Geschick", wo die gleichgültigen Wörtchen „wenn" und „das" den schweren Takttheil haben, wogegen die Hauptbegriffe „Freude" und „Geschick" nur leichthin abgefertigt werden.



Das Veilchen endlich (8. Juni 1785), dies Schooßkind von Lied bei der ganzen gebildeten Welt, ist in der That Mozart's bestes Lied, weil er sich hier auf seinem eigensten Boden fühlte — oder das Gedicht auf diesen Boden übertrug — nämlich auf dem dramatischen, weil er hier Empfindungen besang, die sich an eine Handlung anlehnen und von einem Individuum ausgesprochen werden: hier beginnt die Wahrheit seiner Darstellung, hier seine geniale und sachentsprechende Erfindung. Reichardt u. A. (Hoffm. v. Fall. „Uns. volksth. Lieder" S. 41) machten

„das Veilchen" zum kleinen Strophenlied und ließen ihm den Zauber seiner volksliedmäßigen Einfalt; Mozart schuf aus Göthe's Gedicht eine reizende Romanze, um so reizender, als die Handlung darin nur eine vorgestellte, im luftigen Reiche der Phantasie verlaufende ist. Man sieht es dem Liede an: der Komponist hat den lieblichen Text mit eingehender Liebe behandelt und die Melodie den Worten in einer Weise angeschmiegt, um die er sich sonst nicht sehr bemühete. Demzufolge ist das Gedicht dramatisirt, seine einzelnen Parthien selbständig behandelt, die Musik den wechselnden Textmomenten malerisch angepaßt. Das Veilchen in seiner Verborgenheit auf der Wiese, die daherkommende Schäferin, des Veilchens Wunsch, von ihr gepflückt und am Busen zerdrückt zu werden, des Veilchens Klage, daß die Schäferin es zertreten, und dann wieder seine Freude, doch zu ihren Füßen, durch ihre, der Geliebten Schuld sterben zu dürfen — alle diese Momente sind musikalisch verschieden wiedergegeben und jedes seinem specifischen Inhalt angemessen, zusammengehalten nur von dem gemeinschaftlichen Rahmen e i n e r Tonart, e i n e r Taktart, e i n e s Zeitmaßes. Hier sind Worte und Töne in Übereinstimmung mit einander; nur genügte dazu nicht mehr die kleine Strophenform — die durchgeführte Arienform allein bot die erforderlichen Dimensionen. Der von Mozart willkührlich angehängte Schluß ist zunächst eine unkünstlerische Koncession an das Publikum, dem er hier gleichsam den sentimentalen Extrakt des Ganzen noch ein Mal zu kosten giebt. Indem er den Schlußworten diese klagende Fassung gab: „Das arme Veilchen! Es war ein herzigs Veilchen", appellirte er an die schwächste Seite im Zuhörer, an das bedenklichste Erregungsmittel des allgemeinen Beifalls — nämlich an die Rührung, an das pathologische Mitleid. Diese ästhetische Gewaltthat mildert sich jedoch in etwas dadurch, daß dieser Schluß nicht bloß in der Stimmung des Ganzen gehalten ist, sondern erst wieder vollkommen in die halb freudige, halb elegische Stimmung des Ganzen zurücklenkt und dadurch das Lied erst abrundet. Die Dichtung als solche bedurfte dieses Kunstgriffs nicht: ihre weit strengere Versform wäre durch solch ein Anhängsel empfindlich gestört worden; der gebildete Leser oder Zuhörer würde einen solch unmetrischen, fragmentarischen Schlußrefrain nicht dulden. Außerdem sind wir bei einem Gedichte, das ja seinen Gegenstand seiner lyrischen Tiefe und Totalität nach selten ganz erschöpft, ohnehin schon gewohnt, den idealen Abschluß vervollständigend in unserm Gemüthe, in unserer Phantasie zu vollziehen, ohne das Hülfsmittel der Worte. Von

der sinnlicher gearteten, sinnlicher wirkenden Komposition dagegen fordern wir auch die sinnliche, thatsächliche Verkörperung jener seelisch fortklingenden Nachgedanken, oder ertragen sie wenigstens, wo sie uns, wie im vorliegenden Falle, musikalisch ausgeführt entgegentritt. Es liegt eben in der auflösenden, entwaffnenden Macht der Musik über unser Gemüth, daß wir uns von ihr etwas gefallen lassen, was wir ästhetisch und in jedem andern Kunstwerk unerbittlich verwerfen würden, zumal, wo der Reiz der Komposition und die Freude darüber unsere kritischen Ausfälle vollends entkräftet, wie es hier geschieht. — Bei der allgemeinen Verbreitung des Liedes kann von der Notation an dieser Stelle Abstand genommen werden.

Was Mozart noch anderweitig, von bloß liedähnlichen Gesangstücken geschrieben hat, unterliegt dem einen oder dem andern der im Obigen ausgesprochenen Urtheile: glückliche Improvisationen des Augenblicks aus irgend einer häuslichen oder geselligen Veranlassung, wie die drei- und vierstimmigen Kanons über Texte im Wiener Volksdialekt, oder wie das bekannte „Bandl"-Terzett, das den drolligen Vorfall eines verlorenen und wiedergefundenen Bandes behandelt, welches die beiden Eheleute dem im Zimmer umherfliehenden Finder abzutreiben suchen — Improvisationen von leichtem Wurf und voll dramatischen Lebens, bei denen, wie bei den Liedern, die geniale Erfindung uns für manche Ungenauigkeiten im Einzelnen schadlos halten muß.

Die Bedeutung der drei Wiener Klassiker für das Lied war eine abnorme, negative, der Sache selbst nicht immer förderliche; im Gegentheil, ihre Thätigkeit im Liede schadete diesem zunächst, weil sie dasselbe von der stetigen Bahn seiner Entwickelung ablenkte und die Verschmelzung der beiden entgegengesetzten Behandlungsmethoden hinausschob. Nur was jene drei der Musik im Ganzen genützt haben, kam — indirekt — auch dem Liede zu Statten. Derjenige Meister aber, der das Lied erst wieder in seiner Reinheit und Wahrheit erfaßte und die beiden genannten Richtungen faktisch zum Abschluß führte, war Johann Friedrich R e i c h a r d t (1751—1814), Königl. Preuß. Kapellmeister in Berlin, nachher Salinendirektor in Halle und zuletzt Königl. Westfäl. Kapelldirektor in Kassel.

Auf theoretischer Grundlage fußend und ein wissenschaftlich gebildeter, geistreicher Schriftsteller über Musik, hatte Reichardt über seine Produktion das klarste Bewußtsein. Auch seine Liederkompositionen sind nicht das Werk der Genialität oder des naiven Instinkts, sondern aus

berechnender Überlegung, aus gebildetem Gefühl hervorgegangen. Nicht mehr huldigt er bewußtlos und einseitig irgend einer beschränkten Richtung, nicht deutscher Sylbendeklamation allein, nicht italienischer Süßlichkeit; auch ist die Konception seiner Lieder nicht instrumental, wie die Haydn'sche, weßhalb es den eigentlichen Liedern an Vor- und Zwischenspielen fehlt; ebensowenig ist sie arien- und opernhaft, wie diejenige Mozart's: nein, aus dem Mittelpunkte der Lyrik, aus dem eigensten Kreise und Kern des Liedes heraus schafft Reichardt seine Lieder. Das Lied als solches, in seiner reinen Gestalt, bildet die Basis seiner Thätigkeit, an die Entwickelung der Vergangenheit knüpft er an und das Volkslied ist dabei sein Vorbild und Führer. So verschmelzt er zum ersten Mal im Liede nicht nur jene beiden nationalen Gegensätze, die Gluck'sche Textrhetorik mit der Weichheit italienischer Kantilene in die höhere Einheit des wahren Liedausdrucks, der neben richtiger Textdeklamation zugleich melodisch schön und wohlklingend ist: vielmehr erscheinen in ihm alle bisherigen Standpunkte und Schulen, alle Einseitigkeiten und Irrthümer ausgeglichen und berichtigt. Und diese Durchdringung der Extreme, diese Verwerthung des Besten von überallher geht bei ihm bis zu dem Grade von Gesundheit, die Kunst des Liedsatzes findet sich in ihm zu der vollen Natürlichkeit zurück, daß seine Lieder wieder volksthümlich im edeln Sinne werden, nachdem sie in P. Schulz und Haydn noch einen leisen Beigeschmack von Gewöhnlichkeit an sich gehabt hatten. Zugleich faßt er die bisher durchlaufenen Liedstufen der Periode zu gleichmäßiger Behandlung zusammen und veranschaulicht so in einem Totalbilde noch ein Mal den zurückgelegten Weg. Und dabei erscheint jede, in Folge der seitdem vollzogenen Durchbildung, befreit von ihren anfänglichen Mängeln und zu ihrer relativen Vollkommenheit erhoben. Die mechanische Liedstufe verklärt sich zur einfachen Schönheit des kleinen Strophenliedes überhaupt und verschmilzt zugleich mit dem volksthümlichen Liede, für welches Reichardt, frei von der theilweisen Unbeholfenheit und Derbheit des P. Schulz'schen und Haydn'schen Liedes, die seelenvolle Melodik Mozart's einführt. Nicht minder fruchtbar und gewandt aber zeigt er sich im ariösen und durchkomponirten Liede, für das ihm der dramatische Styl schon alle die Farben und Effekte an die Hand gab, deren die Periode an ihrem Ausgange fähig war. So das kleine Lied zu möglichster Vollendung führend und mit gleichem Glück auch im erweiterten Liede schöpferisch, bildet er den Schlußpunkt der zweiten und den Übergang zur dritten Liedstufe unserer Periode;

durch seine umfassende und eingreifende Thätigkeit im Liede aber wird er einer der Hauptträger der Entwickelung desselben überhaupt.

Um diese wichtige Stelle, die wir Reichardt hier anweisen, begreiflich zu finden, darf man ihn allerdings nicht vom Standpunkte unserer heutigen Musikbildung beurtheilen: da läge der Verdacht nahe, als überschätzten wir den Meister, indem wir ihn über alle seine Vorgänger, auch über die zuletzt genannten Großmeister der Tonkunst stellen; und seine Lieder könnten uns nicht anders denn als dürftig erscheinen neben den reifern Erzeugnissen der Gegenwart mit ihrem weit durchgebildetern Empfindungsleben. Man beurtheile ihn vielmehr historisch aus seiner Zeit und betrachte ihn in der Strömung des Jahrhunderts: dann wird man seiner Vorzüge inne werden und begreifen, mit welchem Rechte wir ihn als Schlußglied des vorangegangenen Verlaufs und als einen der Knotenpunkte im gesammten Entwickelungsprozesse des Liedes ansehen.

Reichardt's zahlreiche und mannigfaltige Lieder erschienen Anfangs ganz bescheiden in außermusikalischen Werken, nämlich im Göttinger Musenalmanach von 1775 und in den von Voß redigirten Musenalmanachen zwischen 1777 und 1798, sehr bald aber auch und gleichzeitig in selbständigen Originalsammlungen. Manche seiner Lieder waren ursprünglich sogar nur flüchtige Gelegenheitsprodukte, gleichsam musikalische Eintagsfliegen auf einzelnen Blättern, ähnlich einem Stammbuchvers, einem billet doux „bei Übersendung eines Blumenkranzes" u. Ähnl. Ihre Entstehung war entweder eine spontane und rein künstlerische: „Oden und Lieder von Klopstock, Stolberg, Claudius und Hölty. Mit Melodien beim Clavier zu singen". Berlin, 1779; der 2te Theil unter dem Titel: „Oden und Lieder von Göthe, Bürger u. s. w." Berlin, 1780; der 3te Theil 1781. „Gedichte von Karoline Rudolphi". Berlin, 1781; 2te verb. Aufl. Wolfenbüttel, 1787. „Lieder von Kleist, Uz, Hagedorn und andern Dichtern". Grotkau in Schlesien, 1782. „Lieder von Gleim und Jakobi". Gotha, 1782. „Kleine Klavier- und Singstücke". Königsberg, 1783. „Gesänge der Klage und des Trostes". Berlin, 1797. Zur andern Hälfte waren seine Lieder für praktische Zwecke und Lebenskreise bestimmt: „Lieder für Kinder". Hamburg, 1781; 4ter Theil Braunschweig, 1790. „Frohe Lieder für deutsche Männer, ein Versuch zu Liedern im Volkston, in frohen Gesellschaften ohne Begleitung zu singen". Dessau, 1781. „Lieder geselliger Freude". 2 Abtheilungen. Leipzig, 1796. 1797. „Wiegenlieder für gute deutsche Mütter". Leipzig, 1798. „Lieder für die

Jugend". 1799. Außerdem liegen mir von Reichardt'schen Gesangkompositionen, ohne Jahreszahl, vor: „Gesänge für's schöne Geschlecht", mit einem höchst galanten Vorwort „An die Schönen". Berlin, bey Birnstiel. „Six Romances avec Accompagnement du Forte-Piano ou Harpe". à Gera. „Sonnetti e Canzoni di Petrarca. Libro I. Berolino". Endlich die beiden Hauptsammlungen: „Göthe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik von Joh. Friedr. Reichardt". 4 Abtheilungen. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel [1809] und „Schiller's Lyrische Gedichte mit Musik von Joh. Friedr. Reichardt". 2 Hefte. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel [1810]. In der That: eine massenhafte und vielseitige Literatur und wohl geeignet, ein erschöpfendes Bild von der Kompositionsweise des Meisters zu entwerfen und seine Vorzüge wie Schwächen unpartheiisch abzuwägen.

Reichardt's hervorragendste Seite ist die deklamatorische: in ihr hat er seine musikalische Bedeutung wie seine produktive Schranke. Der große Textrhetor und Reformator Gluck ist sein Vorbild, in der rein deutschen, sinn- und sachgemäßen Wortrecitation liegt der Schwerpunkt seiner vokalen Leistungen. Schon die Konception seiner Lieder war, wie er selbst gesteht, eine logische, den Wortaccent belauschende und aushorchende. „Meine Melodien entstehen jederzeit", heißt es in dem „Guten Rath" vor den „Oden und Liedern" (Berlin, 1780), „aus wiederholtem Lesen des Gedichts von selbst, ohne daß ich darnach suche, und Alles was ich weiter daran thue, ist dieses, daß ich sie so lange mit kleinen Abänderungen wiederhole und sie nicht eher aufschreibe, als bis ich fühle und erkenne, daß der grammatische, logische, pathetische und musikalische Accent so gut miteinander verbunden sind, daß die Melodie richtig spricht und angenehm singt und das nicht für Eine Strophe, sondern für alle". Und daß möglichst richtige Deklamation, möglichst sprechender Wortausdruck das Hauptaugenmerk seiner Produktion war, ersieht man u. A. aus den unermüdlichen Änderungen, die er an seinen Entwürfen vornahm, an der zweiten und dritten Bearbeitung desselben Textes. Demzufolge ist nun aber die melodische Rhythmik bei Reichardt meisterhaft: auf's Engste schließt sich die Melodie dem Wortaccent an und ist vollständig metrisch skandirt. Bei keinem Gesangkomponisten nächst Gluck erwächst die Gesangmelodie so hörbar aus der Wortmelodie, als bei ihm. Mit dem feinsten Spürsinn geht er den Gefühlsnüancen des Textes nach, weiß dessen Hebungen und Senkungen, Beschleunigungen und Zögerungen auch

musikalisch in auf- und absteigenden Linien, durch gesättigte oder zarte Farben zu verkörpern und giebt dadurch seinen Gesangstücken eine Schattirung, eine Belebtheit, die sie, trotz ihrer formalen Gleichartigkeit, vor jeder Monotonie schützt. Den kleinen Göthe'schen Liedtexten z. B., die wir uns in allzugroßer Vertrautheit glatt wegzulesen gewöhnt haben, gewinnt er Seiten ab, bringt Höhepunkte darin an, flicht Verzierungen hinein, die selbst die unscheinbaren reizender erscheinen lassen, als im dichterischen Original. (Vgl. „Der Strauß". Göthe's Lieder. IV. Abth. S. 1.) Die hohe Tonlage, welche Reichardt's Gesangmelodien im Ganzen haben — sie gehen häufig in's höchste b und c der Singstimme, ja noch höher hinauf — hängt gleichfalls mit dieser pointirenden, sylbenstechenden Tendenz des Meisters, verbunden mit der ihm von der Oper her anhaftenden Neigung zu gesteigerter Darstellung, zusammen.

Diese deklamatorische Sicherheit macht ihn denn auch rücksichtslos kühn in der Textwahl, da er sich bewußt ist, mit dieser Methode absolut keinen Text zu verfehlen. Reichardt ist Nichts weniger als ein schwächlicher Lyriker, der sich nur kleine, heitere, süße Liedchen aussuchte: im Gegentheil, ihm ist Alles gleich und Alles recht, weil er in gewisser Weise Alles beherrscht, sogar die widerhaarigsten, lehrhaft trockensten Texte. (Vgl. „Gesänge für's schöne Geschlecht" S. 25.) Das verwegenste Wagniß des Meisters in dieser Beziehung sind unstreitig „Schiller's lyrische Gedichte". Alle Welt weiß, daß Schiller's Lyrik durch und durch philosophisch und rhetorisch ist; unter den Musikern hat gerade sie von jeher für den Inbegriff alles Unmusikalischen und Unkomponirbaren gegolten — Reichardt macht sich trotzdem darüber und komponirt so ziemlich die ganze Sammlung. Natürlich kann aus solchen Texten nie Gesang im streng vokalen Sinne werden, und Reichardt selbst mag die Hälfte seiner Liedkompositionen für Nichts weiter angesehen haben, als für gesangliche Textstudien, bei denen es ihm nur auf Bewältigung ungefüger Versmaße ankam; eine Abtheilung der Göthelieder nennt er selbst geradezu „Deklamationen". Und in der That gelingt ihm, was er anstrebt. Nicht bloß Schiller's gedankenhafte Verse, nein, völlig frei gebaute Strophen sowie die von der rhythmischen Zweitheilung unserer modernen Dichtung ganz abweichenden Metra der Alten weiß er noch in ein gleiches Taktmaß und in die strengste Symmetrie des Rhythmus zu bannen. Antike Distichen z. B. (Hexameter und Pentameter) fügen sich ihm wie glatte deutsche Verse (vgl. „Erkanntes Glück". Göthe's Lieder II. S. 7. „Einsamkeit", ebendas. S. 13); auch vor dem

dramatischen Trimeter der Göthe'schen Iphigenie und des Tasso schrickt er nicht zurück und komponirt wohlgemuth deren beide Monologe: „Heraus in eure Schatten, rege Wipfel“ (IV. S. 29) und „Bist du aus einem Traum erwacht?“ (IV. S. 37); ja endlich beugen sich sogar die frei dahinstolzirenden Rhythmen des Göthe'schen „Prometheus“ (II. S. 16) dem rhetorischen Scepter des Meisters. Nur, wo die Texte aller musikalischen Regelmäßigkeit spotten, weniger wohl, um Abwechselung in die deklamatorischen Melodien zu bringen, da erst greift er zum freien Recitativ, deklamirt aber auch dies meisterhaft. Hier der Anfang des „Prometheus“ als Probe von Beidem.




baut, und meinen Herd, um dessen Gluth du mich be=neidest. u. s. w.
u. s. w.
Arioso.
Da ich ein Kind war, nicht wußte wo aus noch ein, kehrt ich
mein ver=irr = tes Au=ge zur Son=ne, als wenn drü=ber wär' ein
Ohr, zu hö = ren meine Kla=ge, ein Herz wie mein's, sich
des Be=drängten zu er = bar = men.

Fürwahr: bestände der Gesang in der Deklamation allein, Reichardt wäre der größte Gesangkomponist seines Jahrhunderts. Um so mehr ist es zu verwundern, daß er, bei seiner durchaus verständigen Textauffassung, sich nicht von traditionellen Schwächen rein musikalischer Art freigehalten hat, deren Widerspruch gegen richtige Textwiedergabe dem kritischen Tonsetzer sofort hätte in's Auge springen müssen. So vornehmlich von der beliebten Kadenz mit der Terz als Vorhalt des Septimenakkordes beim Schlußfall zum Grundton, eine Kadenz, die unläugbar etwas Sentimentales, Schmachtendes hat und in den wenigsten Fällen im Textschlusse begründet liegt, so daß sie zur bloßen Phrase veräußerlicht und allein durch süßlichen Wohlklang besticht. In dieser und ähnlichen Beziehungen aber steht der Meister noch unter dem Bann der Überlieferung und des Zeitgeschmacks, der damals u. A. diese Kadenz in Aufnahme zu bringen anfing.

Unvermeidlich aber — und hiermit kommen wir auf die Kehrseite der Methode — beeinträchtigt die deklamatorische Tendenz die Empfindung und deren musikalischen Ausklang, die Melodie: diese ist daher des Meisters schwächere Seite. Er sieht genau die Höhepunkte, trifft richtig die bedeutsamen Wortaccente des Textes; aber das innerste Seelenleben desselben bleibt ihm verschlossen. Reichardt entwickelt seine Gesangmelodien zu einseitig aus der bloßen Wortmelodie, die doch nur die allgemeinsten Grundlinien für jene enthält, und zu wenig aus dem innern Quell des Gefühls, das doch auch nach selbständigem Leben in den Tönen ringt, da es in den Worten allein keinen erschöpfenden Ausdruck findet. Reichardt's Melodik wird daher immer sinnrichtig, anständig, gefällig sein, sie wird ebenso gewaltig, wie zierlich und lieblich sein können, aber innig und seelenvoll ist sie nicht. Daher rührt es, daß unter seinen meisterhaft deklamirten Gesängen nicht nur manche in steifes Sylbengeklapper zurückfallen, sondern auch die einfachsten gesanglichen Forderungen, wie Stetigkeit und Fluß der Melodie, verletzt erscheinen. (Vgl. „Gesänge für's schöne Geschlecht“ S. 11 2tes System: „Das aus reinem Freundesbusen quillet“.) Ebendaher rührt auch der tiefere Mangel, daß seine Melodien nur das äußerliche Wohlgehaben befriedigen, im Grunde aber kalt lassen. In den kleinen Gesangstücken zwingt er den Eindruck und besticht er das Urtheil durch bloße Richtigkeit oder Leichtigkeit, in den größern greift er zu dramatischen Effekten und bringt mit diesen eine analoge Wirkung hervor; aber der warme Gefühlshauch lebt in beiden nicht.

Dennoch war der Meister, und zwar gerade durch diese Halbheit seiner Empfindung, für diejenige Gattung vorzugsweise befähigt, die selbst in diesem mittlern Stimmungselemente versirt — für das eigentliche Lied. Unläugbar spricht das kleine Lied das Tiefste von Empfindung nicht aus, schon deshalb nicht, weil es wesentlich naiv ist, während das Tiefe nur aus dem denkend vertieften Geiste, aus dem durch Kämpfe geläuterten Gefühl entspringen kann. Die Naivetät kann ein Höheres, kann das Letzte und Tiefste der Dinge wohl ahnen, als stillschweigenden Hintergrund durchblicken lassen, aber nicht selbst ergreifen, nicht wiedergeben. Nur das allgemein Menschliche und allgemein Verständliche, dasjenige, was Jedem faßlich, für Jeden nachzuempfinden ist, spricht es aus, hiermit erfreut und besänftigt es; entzücken aber oder erschüttern kann nur das aus der Geistestiefe geborne und durchgebildete Kunstwerk. Und damit stimmte nun Reichardt's Begabung vollkommen überein. Kein tiefsinniger Denker, keine dämonische Natur, sondern nur ein gesunder, klar blickender Geist, der für alles Richtige, formell Regelmäßige, für alles Edle und Zarte einen glücklichen Sinn besaß, mußte er sich dem kleinen Liede besonders wahlverwandt fühlen: gerade dessen halb verschwiegene, nur angedeutete Gefühle, dessen knappe, auf den kürzesten Wortausdruck hingewiesene Form mußte seinem logischen, formalen Naturell vor Allem zusagen. In diesem engen Gehege fühlt sich daher der Meister ganz zu Hause, hier ist seine Erfindung am Glücklichsten, hier liegen seine bleibendsten Erfolge. Obgleich von der Schule der Kunstbildung ausgehend, hat er sich doch soviel Naturempfindung bewahrt oder weiß sich so selbstvergessend auf den Naturstandpunkt zurückzuversetzen, daß ihm gerade das volksthümlich schlichte Lied am Besten gelingt. Dessen reine Gestalt war in der ariösen Behandlung, obwohl zum Vortheil des Ausdrucks, verloren gegangen, unter Künsteleien und Zierrathen verdeckt worden; ja die Klassiker hatten das Lied sogar auf fremdartige Nebenwege abgeführt und es entweder durch opernhaften Aufputz in falscher Weise gesteigert, oder durch einen Beiklang von Gemeinheit herabgezogen. Jetzt zum ersten Mal nach diesen Entstellungen — wenn wir von den Liedern P. Schulz' und weniger Anderer absehen — begegnen wir wieder der kleinen Strophenform, als der eigentlichen Grundgestalt des Liedes in allen Wandlungen. Und ist sie gleich bei Reichardt nicht sichtbar in der Notenschrift ausgeprägt, d. h. ohne das Wiederholungszeichen am Ende des ersten Theiles, indem die Melodie desselben zwei Mal gedruckt ist und die beiden Textzeilen als

eine einzige Wortreihe durchgehen: dennoch ist sie in aller Reinheit vorhanden und auch da noch erkennbar, wo der Meister sich kleine Wiederholungen und Dehnungen gestattet, z. B. Göthe's Lieder I. S. 3. Zum ersten Mal ferner hören wir hier wieder jenen Volkston des Empfindungsausdrucks, den schon Schulz und Haydn mitunter recht glücklich angeschlagen hatten, freilich noch mit einer Derbheit oder Roheit behaftet, die stellenweise hart an's Triviale streifte. Diesen bänkelsängerischen Anklang nun vermeidet Reichardt nicht bloß, sondern seine Empfindung, seine Melodik ist, bei aller Naivetät und Verständlichkeit, doch so edel, so gefällig und gesanglich schön, daß wir das volksthümliche Lied gleichsam in erhöhter Potenz, das Volkslied für Gebildete vor uns aufsteigen zu sehen glauben. (Vgl. unter vielen andern Beispielen: „Mit einem gemalten Bande". Göthe's Lieder I. S. 44. „Vanitas vanitatum vanitas", ebendas. S. 47.) Das erstere von beiden Liedern lasse ich hier in Notation folgen.



In diesem Sinne veredelter Volksthümlichkeit muß man es verstehen, wenn Reichardt selbst manche seiner Lieder als „volksmäßig", z. B. „Schneiderschreck" (Göthe's Lieder IV. S. 17) und andere als „Versuche im Volkston" bezeichnet, oder wenn man hier und da rühmen hört, seine Lieder seien manchmal vollständige Volkslieder. Das sind nun zwar Kunstlieder niemals und auch Reichardt's einfachste Lieder sind nicht wirkliche Volkslieder, seine Lieder für Kinder nicht wirklich kindlich; aber sie haben jenes glückliche Mittelmaß von Empfindung, wo der Gesang, neben selbstverständlicher Richtigkeit, zugleich fließend und ansprechend ist. In diesen volksliedähnlichen Liedern Reichardt's wächst sinnrichtige Textbehandlung mit einfach schöner Melodik in einer Weise zusammen, die im frühern Liede nirgends erreicht war und die daher als der reife Abschluß der Ent-

wickelung gelten darf. Diese Lieder wirken daher nicht nur in besondern, seltnen Momenten, erfreuen nicht bloß einzelne Bevorzugte, sondern der großen Masse sind sie verständlich und werth und in jeder Stimmung willkommen. Solche Lieder sind: „Das Mädel, das ich meine“ von Bürger, „Wie selig, wer sein Liebchen hat“ von demselben, „Ich bin vergnügt“ von Claudius, „Wer wollte sich mit Grillen plagen?“ von Hölty, „Rosen auf den Weg gestreut“ von demselben, und über alle das unvergleichliche Göthe'sche „Haidenröslein“: „Sah ein Knab' ein Röslein stehn“ (Göthe's Lieder I. S. 8). Letzteres folgt hier in Notation.



Es war ein naheliegender Gedanke Reichardt's, mit solch glücklichen Liedweisen das schon von Hiller geschaffene und auch von ihm (Reichardt) gepflegte „Singspiel“ zu durchweben und aufzufrischen, wie er in Göthe's „Erwin und Elmire“ und „Jery und Bäthely“ (1797 ff.) gethan hat

und sogar der weitergehende „Versuch, das kleine, angenehme Geschlecht der Vaudeville-Stücke der deutschen Bühne zuzueignen" und darin neben Schweizer Volksliedern in ihren Originalweisen auch selbstgeschaffene Liedmelodien über Göthe'sche, Herder'sche u. a. Texte „zu einem kleinen ländlichen Spiel" zu verflechten, hat ihn ernstlich beschäftigt. Er selbst hat solch ein deutsches Vaudeville, „Liebe und Treue" (1800) — das erste in seiner Art — geschrieben: „der Stoff einem wirklichen Faktum aus der Revolutionsgeschichte" entlehnt und vom Komponisten selbst zu dichterischem Text gefaßt, und die Gesänge aus Volksliedern und aus Reichardt'schen Originalliedern gemischt. (Reichardt's Einleitung zu „Liebe und Treue".)

Auch Göthe's Liedern und zum Theil selbst Schiller's Gedichten gegenüber hält Reichardt noch ganz den Standpunkt des Liedes fest. Und in der That: faßt man die Göthe'schen Gedichte rein lyrisch, als schlichte Lieder — was ja viele wirklich sind — so genügen die kleinen Reichardt'schen Melodien vollkommen, ja für manche sind sie sogar unübertrefflich. Und unter diesem Gesichtspunkte, in diesem historischen Sinn müssen sie, wie gesagt, allein gefaßt werden, nicht vom Standpunkte unserer heutigen, weit entwickeltern musikalischen Empfindungssprache: da erscheinen natürlich alle gehaltvollern Gedichte dürftig und verfehlt. Aber selbst, wenn man diesen unbilligen Maßstab nicht anlegt, hat der Musiker, der ganze Sammlungen von Gedichten zu komponiren unternimmt, einen schweren Stand. Umfangreiche Gedichtsammlungen nämlich, wie die Göthe'schen, enthalten Ergüsse des verschiedensten Inhalts, der entgegengesetztesten Stimmungen. Von diesen wird der Komponist, der doch immer nur nach der einen oder der andern Seite begabt zu sein pflegt, nur diejenigen glücklich treffen, die seinem Wesen, seinem Gefühlsgrade zusagen, die andern dagegen verfehlen oder nur halb richtig wiedergeben. Überdies ist der Musiker insofern im Nachtheil, als er sich, den mannigfaltig geformten und gestimmten Dichtungen gegenüber, immer nur auf eine bestimmte Gesangform, nämlich die Strophenform, angewiesen sieht und bei deren fast typischer Wiederholung nothwendig monoton werden muß. Und in diesem Falle befindet sich Reichardt im Verhältniß zu Göthe's und stellenweise auch zu Schiller's Gedichten. Daß er sich vor dieser Fülle lyrischer Poesien nicht fürchtete, ist wenigstens ein Zeichen von Selbstvertrauen; und daß ein Dichter solch einen umfassenden musikalischen Interpreten gefunden hat, wie Göthe in Reichardt, ist in der

Kunstgeschichte gleichfalls kein häufiger Fall. Aber man wird nicht behaupten wollen, daß dem Meister Alles und Jedes gleich gut gelungen sei. Soweit Göthe's Verse mit gesundem Sinn aufzufassen, soweit sie mit gefälligen, prägnanten Melodien zu umkleiden waren, soweit besonders sinnrichtige Deklamation sie nachzubilden im Stande war, hat unser Meister seine Aufgabe befriedigend gelöst. Dies gilt z. B. von sämmtlichen Göthe'schen Balladen und Romanzen sowie von Schiller's Gedichten, denen er wenigstens durch verständige Deklamation gerecht zu werden sucht. Wo jedoch mehr gefordert wurde, wo besonders die Empfindung tiefer schöpfen mußte, bleibt der Komponist hinter dem dichterischen Original zurück. Alles Leichte und Heitere, alles Scherzhafte und Spöttische gelingt ihm in erfreulicher Weise: soweit eben das kleine Lied geht, ist er ganz in seinem Elemente und erreicht er seine Absicht. Wo jedoch die vollern Akkorde der Liebe, oder die ernstern der Wehmuth, der Resignation, der Verzweiflung tönen, versagen ihm die Kräfte: da hilft er sich ebenfalls nur mit seinem Universalmittel, der Textdeklamation und einer anständigen Melodie — hier steht der Meister an den Grenzen seines Reichs, das kleine Strophenlied am letzten Markstein seiner Darstellungsfähigkeit. Seit Reichardt's Tagen sind die meisten dieser Lieder anderweitig von neuern und hervorragenden Musikern komponirt worden; und manche, z. B. Schäfers Klage, Wonne der Wehmuth, Sehnsucht: „Nur wer die Sehnsucht kennt", „Wer nie sein Brot mit Thränen aß", „Kennst du das Land, wo die Citronen blühen?" u. a. erheischen sicherlich eine andere Behandlung, fordern die denkbar tiefste Auffassung. Aber diese von Reichardt zu verlangen, ist — wir wiederholen es — eine Unbilligkeit: er steht wesentlich noch in der Epoche des kleinen Liedes, und dies hat er auch auf Göthe mit Geschick und in vielen Fällen mit treffender Wahrheit angewandt. Ja diese Reichardt'schen Göthe-Gesänge, die umfangreichste Sammlung des ganzen Jahrhunderts mit 125 einzelnen Nummern, schließen die Entwickelung des eigentlichen Liedes für diese Periode überhaupt ab.

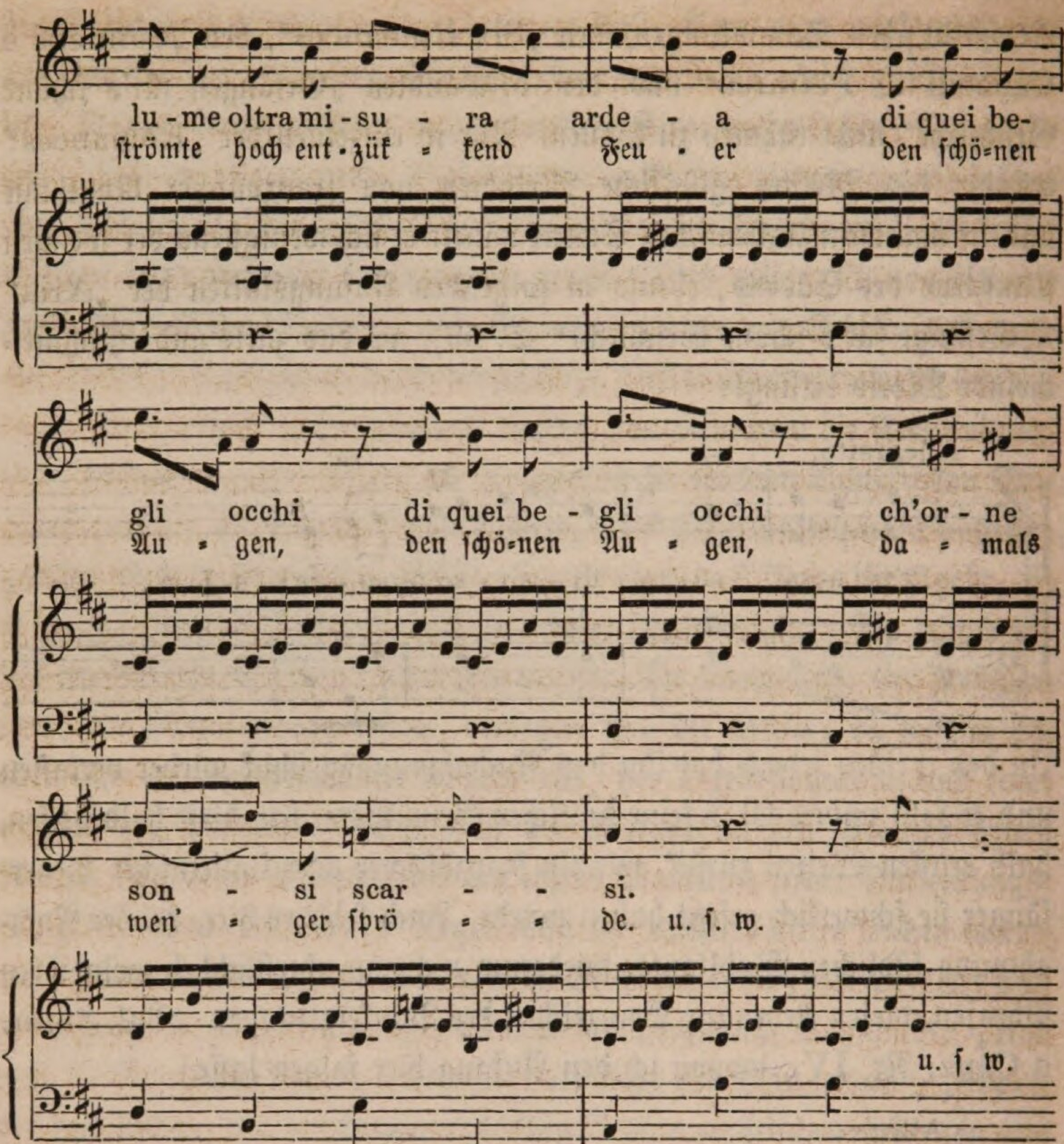
Aber auch den ausländischen Texten gegenüber, an denen er sich zuweilen versuchte, sollte sich der Meister der Schranken seiner Kraft bewußt werden. Ein gewisser Grad von Selbstgefühl und Assimilationsfähigkeit gehört immer dazu, fremdländische Dichtungen mit Melodien auszustatten und in diesen die Nationalweisen des betreffenden Volkes möglichst täuschend nachzuahmen. Ich gestehe aber, dies von den mir vorliegenden

Reichardt'schen Sammlungen, den „Six Romances", den „Sonnetti e Canzoni di Petrarca" und den verwandten „Gesängen für's schöne Geschlecht" nicht rühmen zu können. Nur in einzelnen der „Romances" erfindet der Meister glückliche Melodien von französischer Rhythmik und in manchem italienischen Sonett nähert er sich wenigstens der weichen Kantilene des Südens, ebenso in folgenden Anfangstakten der „Aria" („Gesänge für's schöne Geschlecht" S. 53), wo das zarte und einschmeichelnde Motiv erklingt:



In den meisten jedoch hat ihn das Nachahmungsgeschick wieder verlassen und er fällt unbewußt in seine deutschen Gemüthsweisen, diese halb steifen, halb ernsten Weisen zurück, wie ein französischer oder italienischer Liedersänger sie schwerlich gesetzt haben würde. Auch fehlt es hier, bei der Nachahmung südlichen Wohllauts, wiederum nicht an oberflächlich melodiösen Phrasen, diesen stehenden Kennzeichen des Bänkelgesanges. (Vgl. Sonn. e Canz. Nr. IV., wovon ich den Anfang hier folgen lasse.)





Daß endlich die **Begleitung** in Reichardt's Kompositionen sich theils dem Charakter der Gesangstücke selbst, theils dem wechselnden Zeitgebrauche anschließt, ist kaum zu erwähnen nöthig. In den frühesten Sammlungen beschränkt sich die Harmonie auf den bloßen Grundbaß unter der Singstimme, sogar ohne Bezifferung, und nur zuweilen sind vollere Harmonien, stellenweise in kleinen Noten, hinzugefügt. Auch in den spätern stolpert neben der Singstimme manchmal noch ein bloßer Fundamentalbaß mit einer oder ein Paar Mittelstimmen einher; im Ganzen jedoch ist hier die ausgeführte Begleitung für rechte und linke Hand bei Weitem überwiegend, selbst bis zur modernen Bravourtechnik gebrochner Akkordarpeggien, perlender Läufe u. s. w.

Die innere Gleichartigkeit macht es rathsam, dem Liede Reichardt's sogleich die lyrischen Gesangkompositionen derjenigen beiden Meister anzuschließen, welche der Besprechung auf der gegenwärtigen Stufe allein

noch übrig sind, Zelter's und Zumsteeg's, denen sich die ähnlichen Leistungen der zahlreichen kleinern Zeitgenossen, wie Spazier's (1761—1805), Hurka's (1762—1805), Anselm Weber's (1766—1821, „Mit dem Pfeil, dem Bogen"), Andr. Romberg's (1767—1821, „Kennst du das Land, wo die Citronen blühen?"), Wessely's (1767—1826) u. A. von selbst einfügen und unterordnen, so daß ein näheres Eingehen auf sie überflüssig erscheint.

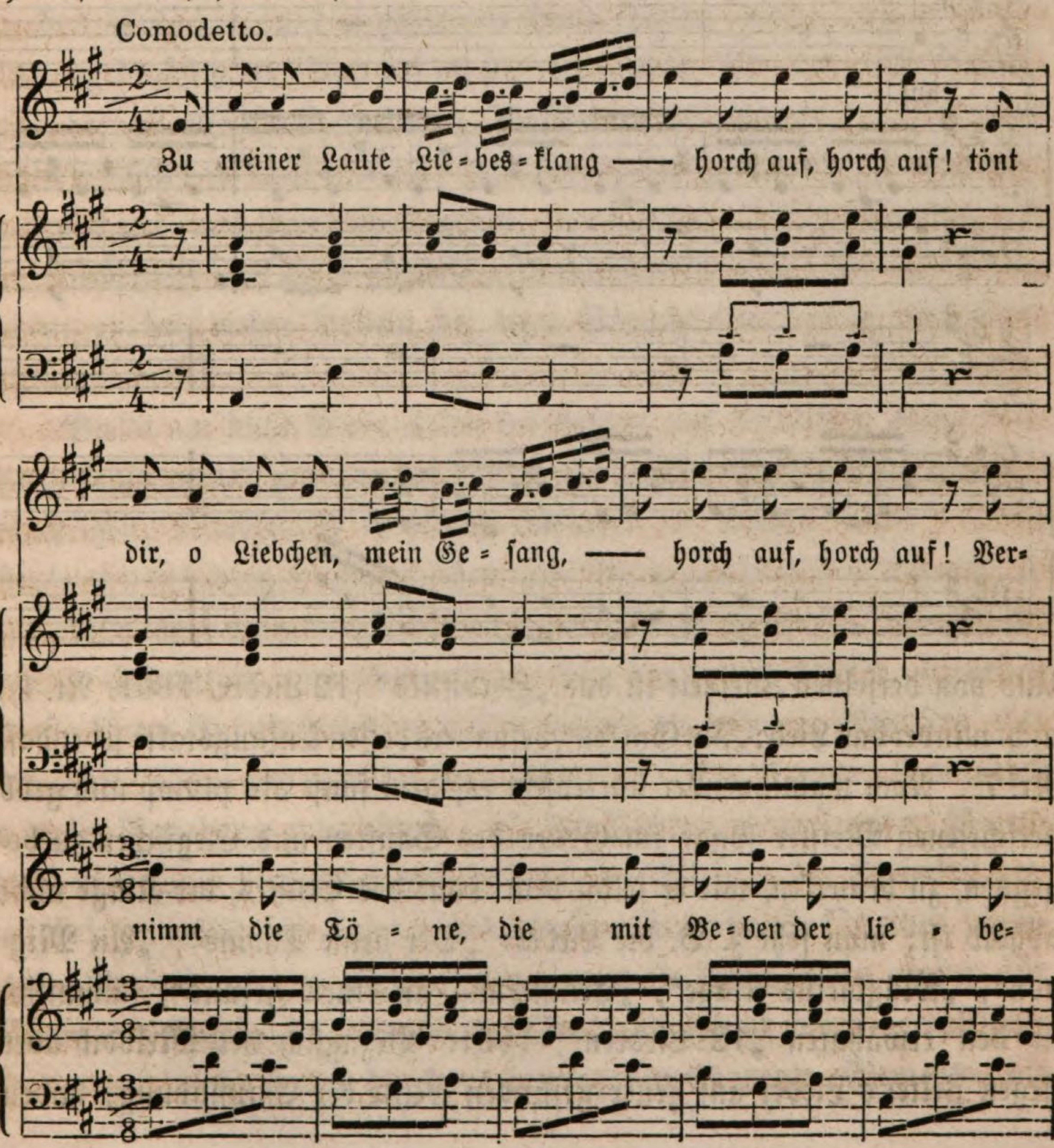
Eine ungleich naturwüchsigere Kraft, als Reichardt, war Karl Friedrich Zelter (1758—1832), Direktor der Singakademie und Professor der Tonkunst in Berlin. Sein angeborner Realismus konnte um so ungehemmter zur Entfaltung kommen, als der Meister sein halbes Leben in derber Handwerksthätigkeit hinbrachte und der musikalischen Schulbildung für immer fern blieb. Beide Ursachen schützten ihn vor den Pedanterien der Schulgelehrsamkeit, wie vor den Gefahren lyrischer Süßlichkeit und Sentimentalität. Sein ganzes Schaffen macht den Eindruck, mehr Natur als Kunst, mehr unmittelbarer Wurf, als Reflexion und Arbeit gewesen zu sein. Dennoch war Zelter kein genialer, überströmend produktiver Künstler. Er hat nicht sehr viel geschrieben, weil er erst spät zur Musik kam, und was er geschrieben, ist nicht außerordentlich; aber Alles ist gut und verständig, Nichts verfehlt, Nichts schlecht; eine gesunde, gesammelte Kraft spricht daraus, die Alles richtig auffaßte und fühlte und, wenn's zum Schaffen kam, richtig angriff — eine von den glücklichen Naturen, an die das Schwache und Schlechte gar nicht herankommt, denen aber ebenso wenig das Höchste unter Kämpfen und Qualen geoffenbart wird.

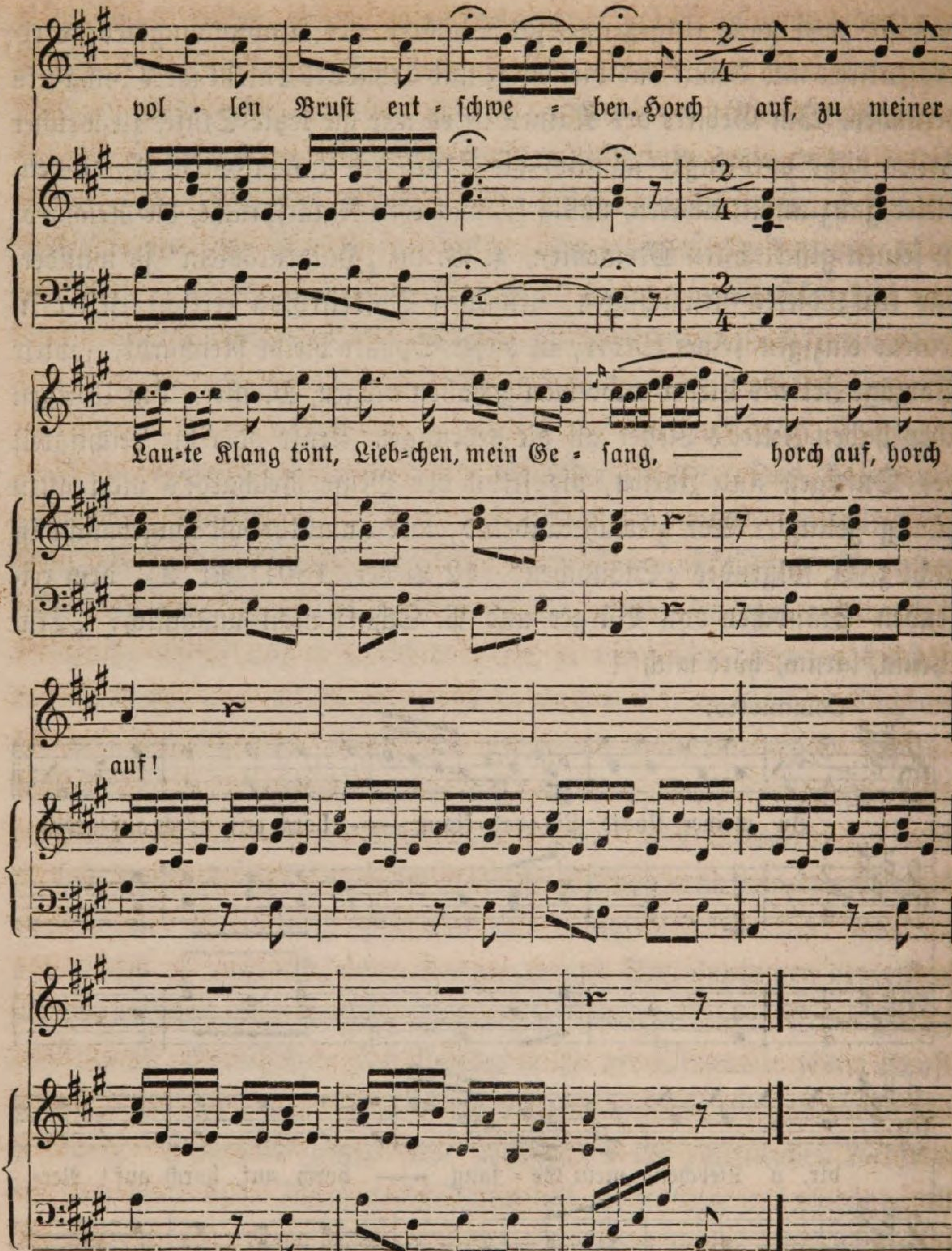
Der Vergleich mit seinem Zeit- und Fachgenossen Reichardt fällt nicht zu Zelter's Nachtheil aus; nur an Menge der Kompositionen steht er hinter jenem zurück, nicht an Güte derselben, nicht an Kunstwerth und populärer Bedeutung. Wie Reichardt, hat auch Zelter seine frühesten Lieder anspruchslos theils in belletristische und literarische Werke als unselbständige Beilagen eingeschaltet, z. B. in Schiller's Musenalmanach von 1797, theils den Sammelwerken anderer Herausgeber eingefügt, z. B. Reichardt's „Musikalischer Blumenlese für das Jahr 1795", desselben „Liedern geselliger Freude" (1797) u. a. Und wie gar viele Reichardt'sche Lieder volksthümlich geworden sind und in praktischen Liedersammlungen Aufnahme gefunden haben, so auch ein gut Theil von Zelter's Melodien, z. B. in Fink's „Hausschatz", in Täglichsbeck's „Liederhalle", in sämmtlichen Schul- und Volksgesangbüchern, in Kom-

mersbüchern u. s. w.; am unmittelbarsten aber sind sie in jenen lebendigen Volks- und Männergesang übergegangen, den er mit Gründung der Berliner Liedertafel und den für sie geschriebenen Männerquartetten (um 1810) in's Leben rief. Selbständige Liederhefte dagegen mit eignen einstimmigen Gesängen und von ihm selbst herausgegeben, besitzt die Musikliteratur nur wenige von Zelter; die namhafteste darunter führt den Titel: „Zwölf Lieder am Clavier zu singen, in Musik gesetzt von Carl Friedrich Zelter". Berlin, 1801. Dazu kommen noch verschiedene Lieder, die entweder als Einzeldrucke erschienen oder nur als Autographe von Zelter's Hand vorhanden sind und meist in der Königl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt werden, so z. B. „Der Friede", „Das Gastmahl", „Gewohnt, gethan" u. a. Ferner ist Zelter nicht minder vielseitig als Reichardt; und wo ihm etwa ein Zug von dessen musikalischem Charakterbilde fehlt, da ersetzt er ihn durch einen andern, der jenem mangelt. Wie Reichardt, wählt auch er nur gute Texte, ja die besten, deren er habhaft werden kann; und mit Vorliebe schließt auch er sich an Göthe's Dichtungen an, zugleich über deren Sinn und musikalische Wiedergabe sich mit dem Dichter in einem sehr reichhaltigen und eingehenden „Briefwechsel" verständigend (6 Bde. Berlin, 1833. 1834). Wie Reichardt hat auch er das klarste Bewußtsein über seine Produktion und von den Grenzen musikalischer Darstellung jedenfalls eine richtigere Erkenntniß: denn nie hat er sich an unmusikalischen Sentenzen und Philosophemen vergriffen, nie den Gesang zum trocknen Deklamator widerstrebender Versmaße gemißbraucht. Vorsichtiger und sparsamer in der Ökonomie seiner Kunstmittel, ist er auch weit mehr Musiker und Gesangkomponist geblieben, als Reichardt. Sein Lied zumal hält strenger an der eigentlichen Liedform fest und zeigt diese Form geschlossener und gerundeter ausgeprägt, als Reichardt's, der seinen Deklamationsgelüsten zu Liebe sehr häufig in Nebenwege und Spielarten hinüberexperimentirte und sich nicht so genügsam im kleinen Liede hielt, als der schärfer blickende, gesammeltere Zelter. Auch in der Begleitung ist Zelter zwar zurückhaltender, darum aber auch gewählter und malerischer, als Reichardt; nur die mitunter etwas langgesponnenen Klaviernachspiele beeinträchtigen den reinen Liedcharakter. (Vgl. „Der Waldbruder". 12 Lieder. 1801. Nr. 5.)

Zwei Seiten treten an Zelter's Liedkompositionen besonders charakteristisch hervor: die naiv liebliche und die derb humoristische — beide gerade dadurch bewundernswerth und für den Komponisten ehrenvoll,

daß sie zwei ganz entgegengesetzte Sphären des Empfindungslebens repräsentiren und damit das vielseitige und dehnbare Talent ihres Inhabers bekunden. Im Gebiete des Naiven ist es nur die letzte Stufe, zu welcher Zelter nicht vordringt, nämlich die Stufe des unschuldsvoll Kindlichen, dieser ganz unmittelbaren, völlig schmucklosen Natursprache, die Reichardt in seinen glücklichsten Momenten, z. B. im „Haidenröslein“ so wunderbar traf; diesen urwüchsigen, urnaiven Volksliedton erreicht Zelter in keinem einzigen seiner Lieder, in dieser Sphäre bleibt Reichardt, soviele Vorzüge Zelter's Lieder anderweitig haben mögen, Meister. Im Übrigen aber haben Zelter's Lieder all die gedrungene Kraft oder die Leichtigkeit des Duftigen und Zarten, die selbst der Muse Reichardt's nicht allzu häufig gelingt. Wie zierlich tändelnd, wie anmuthsvoll hingehaucht ist nicht z. B. folgendes „Ständchen“ (12 Lieder. 1801. Nr. 2), dem reizenden Ständchen von Bürger und P. Schulz nicht unähnlich: „Tralyrum, larum, höre mich“!



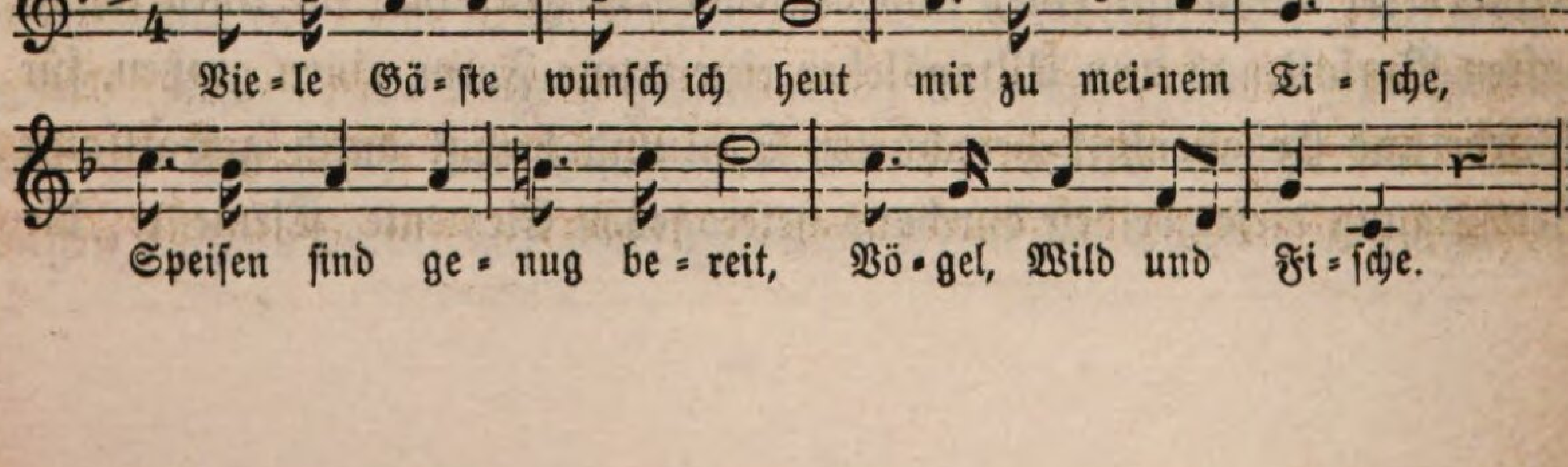


Und von derselben Zartheit ist das „Herbstlied“ (12 Lieder. 1801. Nr. 1), nicht minder das Lied: „Im Garten“, besonders dessen Anfangstakte (ebendas. Nr. 7). Noch wohlthuender überrascht es, dem sonst als plump und grob verschrienen Meister sogar im Genre des Sanften und Elegischen zu begegnen, zu bemerken, wie er selbst dem Tone des Ernstes, der Klage nicht abhold ist; man sehe z. B. die Lieder: „Der arme Thoms“, „An Mignon“, „Mägdleins Klage“, „Erinnerung an einen Freund“, sämmtlich in den erwähnten „12 Liedern“, 1801. Bezüglich der Melodik aber liegen Zelter's Lieder auf jener gesunden Mitte der Empfindung, haben

alle jene natürliche Sangbarkeit, welche einerseits die Worte vollkommen sinngemäß deklamirt, ohne zu deklamatorischer Steifheit zu erstarren, und doch anderseits ebenso fließend und wohllautend dahinschwebt, ohne zu süßlichen Kantilenen, zu inhaltsleeren Phrasen zu verwässern. Zelter deklamirt nicht minder textentsprechend und vielleicht noch natürlicher als Reichardt, bleibt aber nirgends im bloßen Accentuiren stecken, wie dieser häufig, sondern beseelt selbst noch das harte Gestein antiker Maße mit dem warmen Hauche gefühlvoller Singweisen; man denke an die Komposition der Göthe'schen Distichen „Auf den Tod eines Kindes": „Selig, o Mutter, wer stirbt, ja selig, drum wehre der Trauer!" Mit nicht geringerm Spürsinn als Reichardt weiß Zelter die lyrischen Höhepunkte des Textes ausfindig zu machen und musikalisch zu wirksamen Steigerungen herauszuheben, vermeidet aber dabei Reichardt's Schwächen, nämlich die sentimentale und unpassend angebrachte Kadenz mit der Terz als Vorhalt des Septimenakkordes vor dem Schlußakkorde des Grundtons, sowie jeglichen Anklang an das Vulgäre, an den gemeinen Gassenhauer, außer, wo er diesen Anklang beabsichtigt. Und bei all dieser logischen Strenge und Richtigkeit, bei all dieser Vermeidung künstlicher Schönheitsmittel sind doch Zelter's Lieder so melodiös, so gewinnend, daß gerade sie zu ihrer Zeit in den Haus- und Gesellschaftsgesang vorzugsweise Eingang fanden und der Komponist auf diese praktische Brauchbarkeit selbst Bedacht nahm, indem er bei vielen Liedern die letzte Strophe refrainartig vom Chor wiederholen ließ.

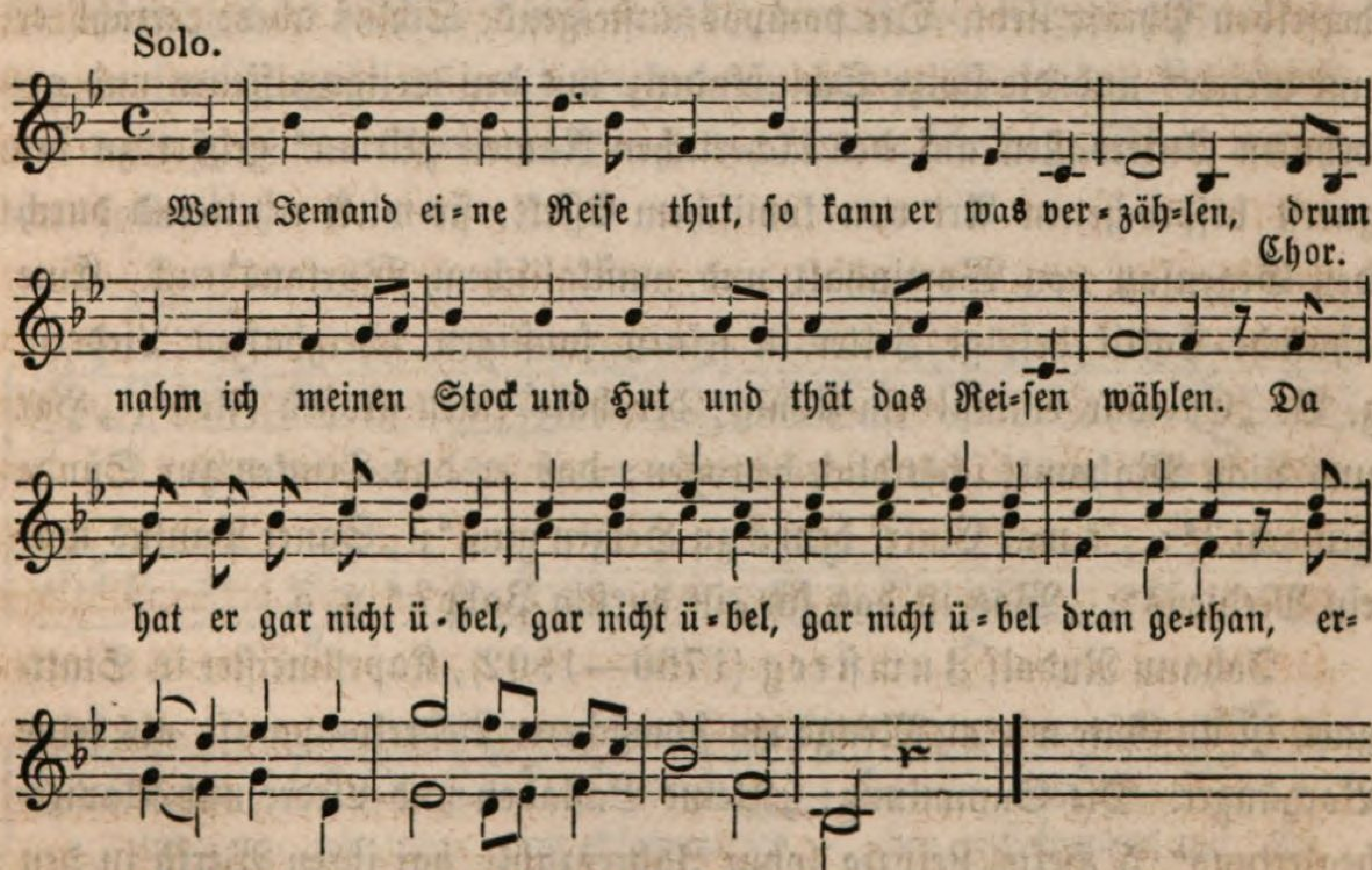
Bleibt auf diese Weise Zelter im Naiven und Lieblichen hinter Reichardt kaum zurück, so behauptet er dagegen die Provinz des Markigen und Wuchtigen, vornehmlich in seinen Balladen — wovon später — und ebenso die des derb Humoristischen als sein ausschließliches Eigenthum. Zur natürlichen Begabung für dies letztere Genre gesellt sich bei ihm die richtige Erkenntniß und Anwendung der geeigneten Mittel, derartige Stoffe ihrem Inhalt gemäß zur Darstellung zu bringen. Welches aber sind diese Mittel des musikalischen Humors? Der Komponist verfährt in dieser Beziehung ganz ebenso, wie der Dichter, wenn er einen Gegenstand in's Komische wendet und dadurch die Wirkung der Heiterkeit herbeiführt: er wählt für einen unbedeutenden Gegenstand, für einen scherzhaften Vorfall aus dem Alltagsleben eine ernste Form, einen großen, für Würde und Erhabenheit berechneten Styl und bringt durch gewaltsame Vereinigung dieser beiden durchaus heterogenen Elemente, Elemente, die

nicht bloß Nichts miteinander gemein haben, sondern sogar als unversöhnliche Gegensätze einander abstoßen, im Leser oder Zuschauer die Wirkung des lauten Lachens hervor — des Lachens, weil dies allein im Stande ist, die unnatürlich verbundenen Dinge wieder zu lösen: denn an und für sich, oder im fertigen Kunstwerk bleiben sie verbunden und würden durch sich selbst nicht wieder auseinanderkommen; erst in unserm sittlichen Bewußtsein, in unserer besser wissenden Erkenntniß, die uns aber bei der unvorhergesehenen Plötzlichkeit des Zusammenstoßes ebenso plötzlich kommt, lösen wir die gewaltsam gebundenen durch die Nervenexplosion des Lachens. Die nämliche Methode wiederholt sich nun auch in der Komik der Gesangmusik: auch hier wird ein leichter, heitrer Inhalt in würdevolle Formen gekleidet und so der analoge Eindruck erzielt. Der komische Epopöendichter Zachariä, ein Zeitgenosse Gellert's im vorigen Jahrhundert, greift für seine durchaus modernen, burlesken Stoffe zum Hexameter, diesem schwerfällig stolzen Verse des antiken Epos, in welchem die Homerischen Götter reden, der Kampf der Heroen, ja ganzer Völker gegen einander geführt wird, der Sturz von Städten und Königreichen erdröhnt. Neuere Poeten haben den ehrwürdigen Rahmen der Schiller'schen „Glocke" zu dem parodistischen Zwecke gewählt, eine Sitzung schwatzhafter Kaffeeschwestern zu karikiren und lächerlich zu machen. Ganz analog wählt auch Zelter für humoristische Kompositionen die ernste Polyphonie der kirchlichen Motette, die würdevollen Formen des ernsten Styls überhaupt und bringt in diesen die jedesmalige spaßhafte Geschichte zum Vortrag. Diese gediegenen Formen kennen wir von der religiösen Musik her, haben in diesem Styl sonst ganz andere, weit würdigere Dinge aussprechen hören, erinnern uns noch des erhabnen Eindrucks der Andacht, der Rührung, den sie damals auf uns machten; jetzt aber sollen wir mit einem Mal eine drollige Begebenheit in demselben großen Styl oder auch nur in einzelnen Wendungen dieses Styls anhören — dieser unvereinbare Widerspruch eben erregt unser Lachen, dies ist die Methode der musikalischen Humoristik. Nehmen wir beispielshalber das oben erwähnte „Gastmahl", das ich hier in Notation mittheile:





Die Melodie zu Anfang, in dem kurzen, scharfen Rhythmus des ³/₄-Taktes, spricht, an und für sich betrachtet, Entschiedenheit, festen Entschluß aus; hier aber wird darin der unschuldige Wunsch des Dichters ausgesprochen, Gäste bei sich zu sehen und bei Speise und Trank mit ihnen fröhlich zu sein: diese Verbindung wirkt wenn nicht geradezu komisch, so doch in jedem Falle erheiternd. Ganz ähnlich das andere Lied: „Wenn Jemand eine Reise thut", von dem ich hier wenigstens die Singstimme vorlege.



Hier werden die Textworte gleich zu Anfang in so festen, straff fortschrei-tenden Rhythmen deklamirt, besonders, wenn man sie im langsamen

Tempo singt, daß man den Eindruck des Gewichtigen, Bedeutungsvollen bekommt, das sich eben in solch decidirten Accenten zu äußern pflegt; hier jedoch, zu dem selbstverständlichen Satze gesungen, daß, wer reist, auch etwas zu erzählen wisse, wirkt der gewichtige Melodiengang nur ergötzlich.

Zu dieser Erheiterung wirkt aber noch ein zweiter melodischer Kunstgriff mit, nämlich die uns schon bekannte Wiederholung eines Intervalls hinter einander, die, gerade durch diese Stabilität als gefühllos erscheinend, den Sänger unwillkührlich mit dieser negativen Stimmung Ernst machen läßt, d. h. er giebt den betreffenden Tönen geradezu den Ausdruck des Gemeinen dadurch, daß er ihnen im Vortrag eigenmächtig einen erkünstelten, entstellenden Accent, zum Ersatz des fehlenden Gefühlsausdrucks, beilegt. So Zelter bei den Worten unseres Liedes: „Jemand eine“ und „nahm ich“ — „Stock und Hut“. Verwandt wirkt ferner die melodische Phrase des eintretenden Chors bei den Worten: „Da hat er gar nicht übel dran gethan“, wo theils die Steigerung der Takte um je eine Sekunde mit der nichtssagenden Wiederholung derselben Worte „gar nicht übel“ wiederum erheiternd kontrastirt, theils diese Wiederholung selbst in den bequemsten Intervallen an den vulgären Volks- und Straßengesang anklingt, der gerade solch monotone Wiederholung einer und derselben Phrase liebt. Der pompös ansteigende Schluß aber: „erzähl' er nur weiter“ und die stolze Schlußkadenz mit den weitgegriffenen und gedehnten Intervallen auf den lächerlichen Namen „Urian“ gehört zu der zuerst besprochenen Art von komischem Effekt: sie wirkt erheiternd durch den Gegensatz von Wortinhalt und musikalischem Wortausdruck. Eine ähnliche Taktik befolgt Zelter in seinen sonstigen scherzhaften Liedern, z. B. „Es war einmal ein König, der hatt' einen großen Floh“; „Hat uns nicht Mahomet schändlich betrogen, daß er das Trinken zur Sünde gemacht?“; „'s war Einer, dem's zu Herzen ging“; „Sanct Paulus war ein Medicus“; „Was ist das für ein durstig Jahr?“ u. a.

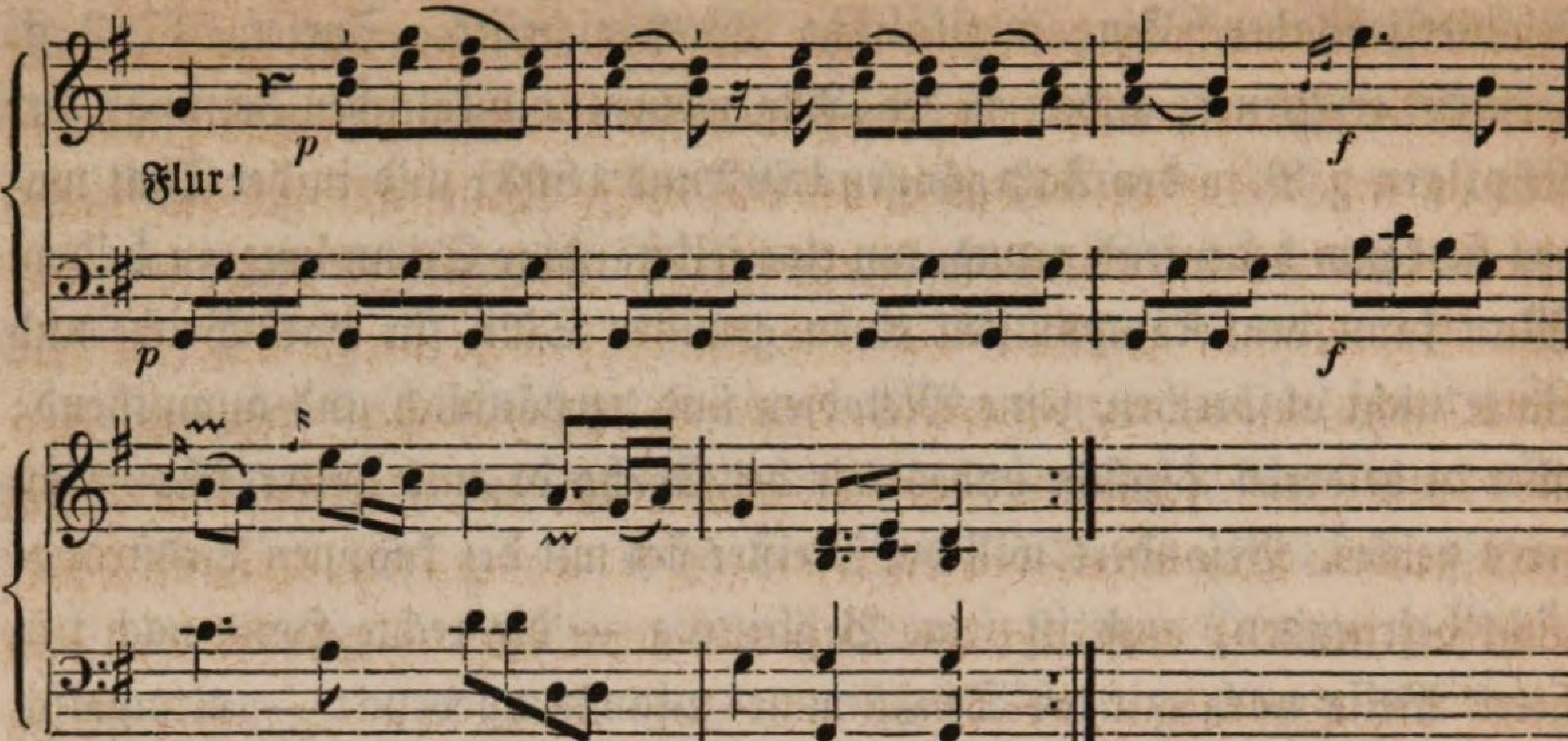
Johann Rudolf Zumsteeg (1760—1802), Kapellmeister in Stuttgart, ist an Güte wie an Menge ein schwächerer Liederkomponist, als seine Vorgänger. Die Sammlung: „Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung“. 5 Hefte. Leipzig [ohne Jahreszahl], hat ihren Werth in den Balladen; die darin enthaltenen Lieder sind nach keiner Seite hervorragend und fallen zumal gegen die Lieder Reichardt's und Zelter's sehr fühlbar ab. Einzelne davon waren schon früher, z. B. in Boßler's „Blumenlese für

Klavierliebhaber. Eine musikalische Wochenschrift". Speier, 1783 ff. zerstreut erschienen, andere in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung", der Leipziger, z. B. in den Jahrgängen 1802 und 1803; und in der That waren sie kaum bedeutend genug, um eine selbständige Sammlung zu bilden. Man kann dem Komponisten einen gewissen Sinn für das Weiche und Zarte nicht absprechen, seine Melodien sind verständlich und anmuthend; aber in beiderlei Hinsicht haben wir bei Reichardt und Zelter schon Besseres gehört. Besonders will der Meister sich mit der knappen Liedstrophe nicht befreunden, auch ist seine Begleitung — die rechte Hand nach früherer Weise noch mit der Singstimme zusammengedruckt — altmodisch und leer, der Grundbaß unbeholfen steif, die Harmonie in modulatorischer Beziehung allzu gleichförmig und reizlos.

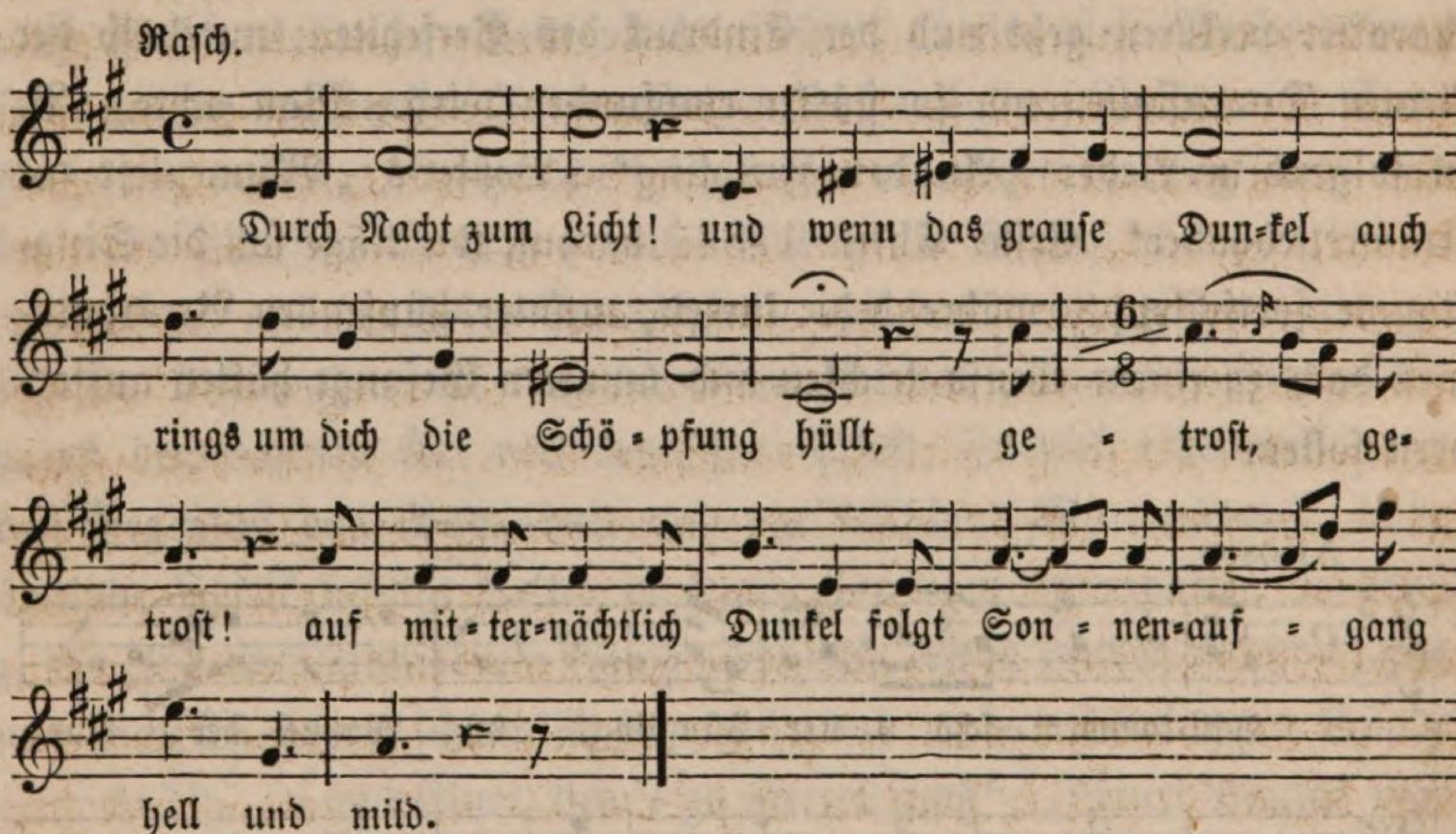
Das Lied verlangt, daß die Melodiephrasen ohne Dehnungen und Unterbrechungen auf einander folgen, damit die Textempfindung dem Hörer möglichst gedrängt zum Bewußtsein komme. Zumsteeg dagegen leidet an der Sucht, die melodischen Perioden unnöthig auszurecken und durch Pausen zu trennen, wodurch natürlich der eigentliche Liedcharakter verloren geht und der Eindruck des Verfehlten innerhalb der kleinen Dimensionen um so stärker empfunden wird. Man achte z. B. in folgendem Liede: „An den Frühling" (Boßler's „Blumenlese für Klavierliebhaber". Erster Theil. 1783.) darauf, wie träge sich die Singstimme fortschleppt, während die kurzen, munter hüpfenden Versrhythmen doch zu einem ebenso leichten und muntern Gesange hätten auffordern sollen.

Arioso.





Das ganze Lied macht, zum Theil in Folge der dünnen, tanzmäßigen Begleitung, den Eindruck des Veralteten, Schülerhaften; auch die phrasenhafte Melodik gereicht dem Komponisten nicht gerade zur Empfehlung. Das beste Lied von Zumsteeg, das daher auch verdientermaßen zum Gesellschaftsliede der verschiedensten Kreise geworden ist, bleibt das bekannte: „Durch Nacht zum Licht!“, das ich hier in der Melodie mittheile.



Es kann möglichenfalls Befremden erregen, nicht allein, zu welchem Umfange diese zweite, ariöse Liedstufe in unserer Darstellung angewachsen ist, sondern noch vielmehr, welche Menge von Komponisten wir unter dieselbe subsumirt haben; es dürfte schwer fallen — scheint man einwenden zu wollen — den Einfluß der Arie auf alle die betreffenden Meister und ihre Lieder nachzuweisen. Und allerdings, wenn man eine direkte, eine hand=

greifliche Einwirkung der Opernarie auf das Lied fordert, möchten eine ganze Anzahl Tonsetzer mit Unrecht dieser Liedstufe beigezählt worden sein, ja eine Nebenspecies des Liedes auf dieser Stufe, nämlich das volksthümliche, erscheint als ein so selbständiges, eigenartiges Gewächs, daß von Beziehungen zwischen ihm und der Arie nicht wohl die Rede sein kann. Gerade das volksthümliche Lied mit seinen kleinen, knappen Formen, mit seinen schlichten Darstellungsmitteln, mit Stoffen, die einem ganz andern Lebenskreise angehören, als die galante, pomphafte Oper, war das direkte Gegentheil der Oper und ihrer Arie — wie sollte es also unter der Einwirkung der Oper gestanden haben und erst durch sie so naiv, so liebreizend geworden sein? — In der That hat diese letztere Auffassung so viel Gewinnendes, daß selbst Historiker, wie Reißmann in seinem „Deutschen Liede", sich ihr angeschlossen und dem volksthümlichen Liede als einer Parallelgattung des ariösen einen eignen Abschnitt gewidmet haben; und ebenso richtig ist es, daß die Mehrzahl der von uns aufgeführten Meister weder eine Stellung bei der Opernbühne eingenommen, noch irgend welche dramatische Kompositionsversuche gemacht haben. Aber nicht dieser äußerliche Zusammenhang, nicht die nachweisbare Betheiligung der Komponisten an der Opernproduktion und Operndarstellung bedingt die Gestaltung ihres Liedes, sondern der musikalische Geist jener Epoche überhaupt, die allgemeine und zwingende Methode, unter der das gesammte musikalische Schaffen dazumal stand. Diese dominirende Macht des Zeitalters aber war, wie wir wissen, die Oper und für das Lied die liedähnlichste Gattung derselben, gleichsam dessen gebildetere Halbschwester — die Arie. Jedoch erkennt man deren Einfluß weniger an dem gemeinschaftlichen Zuschnitt, welchen die verschiedenen Musikgattungen der damaligen Produktion haben, als an der zunehmenden Ausdrucksgewandtheit, die sich in allen bemerkbar macht. Diese aber hat weder das Lied, noch die Kirchenmusik, noch die Instrumental- und Kammermusik sich selbst aus eigner Erfindung gegeben, sondern sie haben sie sämmtlich — wie wir oben nachgewiesen zu haben glauben — einzig und allein von der Oper empfangen, und erst mit dieser empfangenen Fertigkeit haben denn auch sie indirekt auf das Lied influirt; die Oper war der eigentlich belebende Quell, aus dessen Schooße die Bewegung aufstieg und sich lebenweckend auf die Umgebung der übrigen Gattungen ergoß. Denn sie allein suchte und schuf sich, weil es ihr auf die lebendigste Verkörperung der Begebenheiten, der Worte, der Gefühle ankam, auch die leben-

digste, sprechendste Art der musikalischen Darstellung, sie allein besaß dramatisches Leben und dramatischen Ausdruck — und den theilte sie jetzt den Schwestergattungen und darunter auch dem Liede mit. Von ihr haben alle, auch die im Liede thätig gewesenen Meister, ihre Anregungen und Eingebungen empfangen, auch ohne es zu wissen; von ihr getrieben und befruchtet, hat das Lied selbst seine erste, mechanische Stufe überwunden und sich zu der gesteigerten Ausdrucksfähigkeit der zweiten, der ariösen, emporgeschwungen. Der Oper allein verdankt das ariöse Lied sein ganzes Dasein, seine ganze Darstellungskraft, und Alle, die am Liede gearbeitet, haben willenlos unter ihrem Geist und Anhauch gestanden, auch wenn sie der Oper faktisch fern blieben. Selbst das volksthümliche Lied, das ursprünglich einem ganz andern Boden entstammt, hat die Gabe, naiv und innig zu empfinden, hat diesen Grad von kindlichem, naturtreuem Ausdruck gleichfalls nur von der Oper herzuleiten.

γ. Das durchkomponirte Lied nebst der Ballade und Romanze.

Wie jeder Übergang, so hat auch der Anschluß des durchkomponirten Liedes an die ariöse Liedstufe etwas Fließendes und Unsichres. Die Scheidung ist auch hier keine scharfe, der Eintritt der neuen Methode kein plötzlicher, sondern schon auf der vorhergehenden Stufe, mitten in der ariösen Behandlung des Liedes, machen sich Versuche zum durchkomponirten bemerkbar; und anderseits, während schon das durchkomponirte Lied in praktische Ausübung getreten ist, setzt sich das ariöse noch in die neue Entwickelungsphase fort.

Aber selbst anderweitig und abgesehen von diesem schwankenden Übergange, kann der Darsteller betreffs der Richtigkeit seiner Anordnung Bedenken tragen, ob er überhaupt ein Recht habe, die ganze folgende Stufe, die des durchkomponirten Liedes, noch zur Periode des strophischen Stimmungsliedes hinzuzunehmen, und ob diese neue Form des Liedes, ausgesponnen und dramatisch belebt wie sie ist, nicht lieber der nächsten, dramatisirenden Periode überwiesen werde. Denn unläugbar ist das kleine Strophenlied, sobald eine Malerei der einzelnen Strophen unternommen wird, thatsächlich überwunden und dafür bereits die Methode dramatisirender Darstellung in Kraft getreten. Wenn man nun aber anderseits sieht, wie das kleine Strophenlied für das erweiterte Lied nicht

nur Ausgang und Grundlage bildet, indem sich letzteres nur aus jenem, gleich den Blättern aus der Knospenhülle, entfaltet hat, sondern wie selbst neben dem durchgeführten Liede das kleine Strophenlied immer noch in Geltung bleibt und wie selbst die Ballade es nicht verschmäht, ihren bewegten Inhalt noch in den engen Grenzen des Strophenliedes beisammenzuhalten: dann überzeugt man sich, wie eng das durchkomponirte Lied noch mit dem Strophenliede verwachsen ist, wie unselbständig es sich diesem noch zuneigt, noch in dem gleichen Strombett mit diesem dahinschwimmt. Das Strophenlied hat sich noch nicht ausgelebt und das durchkomponirte Lied sich noch nicht zur autonomen Gattung konsolidirt, so lange jenes noch neben diesem gehandhabt und immer von Neuem zur Anwendung gebracht wird — ein durchaus paralleler Verlauf des einen neben dem andern, und nicht das Verhältniß der Succession eines Frühern und eines Spätern. Immer aber bleibt das durchkomponirte Lied nebst der Ballade die erste thatsächliche Überwindung des kleinen Strophenliedes und die vorbereitende Überleitung zur dramatisirenden Methode der nächsten und letzten Liedperiode. Und so werden denn auch wir hier das durchkomponirte Lied, weil noch im engsten Zusammenhange mit der Grundform des kleinen Strophenliedes stehend, in die Periode dieses letztern hereinnehmen und im Folgenden zur Sprache bringen.

Die Tendenz nach Erweiterung des Liedes ist in der Geschichte desselben von dem Momente an wahrzunehmen, wo die Oper auf das Lied einzuwirken beginnt. Sobald die Arie, diese freiere Form des lyrischen Gesanges, für das Lied Vorbild und Anregung wird, beseelt die Komponisten auch das Streben, dem Liede selbst lebendigern Ausdruck und weitere Dimensionen zu geben. Von Graun an haben gerade die produktivsten und einflußreichsten Komponisten, wie Em. Bach, Hiller, André, P. Schulz u. A., neben ihren kleinen Strophenliedern auch längere, arienmäßig ausgeführte Gesangstücke geschrieben, zunächst allerdings aus dem persönlichen Motive, weil die enge Liedform und deren stete Wiederholung ihnen nicht mehr genügte, im Grunde aber, weil das kleine Lied selbst über sich hinausstrebte, sowohl intensiv nach Seiten des Ausdrucks, wie extensiv bezüglich des Umfangs. Man hatte sich gestehen müssen, daß innerhalb der knappen Liedstrophe und ihrer kargen Darstellungsmittel gar manches bedeutsame Textwort, manche tiefere Empfindung nicht zu ihrem vollen Ausklang gekommen war: ihr diesen zu geben und sie auch musikalisch zu erschöpfen,

hatte man angefangen, einzelne Worte oder ganze Textstellen zu wiederholen, bei der Wiederholung in eine höhere Tonlage zu greifen, statt der einfachen Töne Tonfiguren auf manche Sylbe zu legen, über die bloße Dominantenbewegung hinaus in verwandte und selbst leiterfremde Tonarten zu moduliren, mit einem Wort, die engen Grenzen der Grundform auszudehnen. Von diesen Bestrebungen ist nun das durchkomponirte Lied die erste festgewordene Krystallisation und zugleich eine in der Geschichte des Liedes neue, bedeutsame Kunstform. Was man bis jetzt nur in vereinzelten Fällen, nur nach Belieben und instinktmäßig gethan hatte, das erscheint jetzt zum Princip erhoben, als Methode durchgeführt und auf ganze Dichtungen planvoll ausgedehnt. Bisher hatten nur gewisse Stellen des Textes eine wiederholte und wechselnde Behandlung erfahren: jetzt aber bekommt jede Strophe eine besondere Einkleidung und die ganze Dichtung verwandelt sich musikalisch in einen fortlaufenden Cyklus verschiedenfarbiger Einzelbilder. Aus dem einfachen Strophenliede und dem ariösen Liede entwickelt sich nothwendig und folgerichtig das durchkomponirte Lied.

Langgesponnene Gesänge waren zum Theil schon die Lieder der mehrstimmigen Periode, aber das Motiv der Durchführung war ein anderes, nämlich ein harmonisches gewesen: der Tonsatz sollte sich auf der Grundlage eines bekannten Liedmotivs allseitig entfalten, alle möglichen Harmonien durchprobiren und feststellen helfen — und zu diesem Behuf mußten die Textstrophen eine nach der andern durchgearbeitet, jede in besonderer Weise behandelt werden. Jetzt dagegen, in der dritten Periode, steht das melodische Element im Vordergrunde: auch die längern Gesänge und durchkomponirten Lieder sind nur Ausführungen, Ausspinnungen der ersten Melodie mit Hinzufügung und Verwebung verwandter Themen, Wiederholung des Hauptmotivs u. s. w. In der vorigen Periode war der Antrieb zur Ausführung nur ein technischer oder methodischer gewesen; jetzt dagegen ist es wesentlich ein künstlerischer, musikalischer, wie sich dies, mit geringen Ausnahmen, aus dem historischen Verfolge der betreffenden Liedliteratur ergeben wird.

Ausgeschlossen von dieser Betrachtung müssen übrigens alle größern Gesangstücke unserer Meister werden, die von vornherein auf längere Dimensionen berechnet sind und daher nicht mehr als bloße Fortbildungsformen des Liedes betrachtet werden können; so z. B. die „Kleinen Cantaten“ und „Arien“ im Anfange von Reichardt's „Gesängen für's schöne

Geschlecht" (S. 33 ff. und S. 49 ff.). Hier ist der Gesang mehr ausgesponnen und figurirt, die Begleitung voller und künstlicher, als es dem Liede — auch in der weitesten Fassung — zusteht; ebenso treten hier Recitative zwischen die Gesangstrophen, kleine Klaviernachspiele endigen den Gesang u. s. w. Manche dieser Gesänge sind schon vollständige Scenen und stellen z. B. Geistererscheinungen dar, die der Komponist auch durch Malerei in der Begleitung möglichst leibhaftig zu veranschaulichen sucht; selbst zu halsbrechenden Figuren und italienischen Opernrouladen läßt er sich hier, nicht ohne eine gewisse Gefallsucht, verleiten. (Vgl. besonders die „Aria" mit italienischem Text a. a. O. S. 53.) Mit noch größerm Rechte werden alle mehrstimmigen Gesangstücke und vollends die bloß kontrapunktisch werthvollen „Canons" (z. B. bei Reichardt: Göthe's Lieder IV. Abth.) von der Besprechung ausgeschlossen.

Den ersten Versuch einer musikalisch durchgeführten Textbehandlung finde ich, soweit mir zurückzugreifen möglich war, bei Johann Philipp Kirnberger in den „Liedern mit Melodien" (Berlin, 1762). Da ist nämlich das Lied Nr. VIII., „Die Weigerung", bei einer im Ganzen obwaltenden Grundstimmung, in jeder der beiden Textstrophen ein Wenig verschieden behandelt, obgleich beide metrisch vollkommen übereinstimmend gebaut sind. Die zweite Strophe hat, im Vergleich mit der ersten, ein etwas abweichendes melodisches Motiv und geht bei der dritten Verszeile aus dem $^2/_4$-Takt in den $^3/_8$-Takt über, jedenfalls, um die Moral des Gedichtes, welche „Chloë" in ihrer Antwort dem zudringlichen Liebhaber zu Gemüthe führt, sowie ihre freudige Genugthuung, seiner Lockung widerstanden zu haben, auch im Gesange wahrnehmbar hervorzuheben.

Weniger Gewicht möchte ich auf eine andere Eigenthümlichkeit derselben Kirnberger'schen Sammlung legen: daß nämlich der Komponist ein Mal, in dem Liede Nr. XXIV., „Das Liebesband", $^5/_4$-Takt zur Anwendung bringt, obgleich sich die vierfüßigen Daktylen mit kurzer Vorschlagssylbe weit bequemer in zweitheiligen Takt hätten bringen lassen. Auch giebt der Komponist in demselben Liede der Singstimme eine andere Vorzeichnung als dem Baß, nämlich jener fis-dur, diesem ges-dur, kehrt aber auch diese Vorzeichnung in den beiden letzten Verszeilen um — jedenfalls nur aus einer theoretischen Grille, hinter der man die Absicht schärferer Textzeichnung schwerlich wird suchen dürfen.

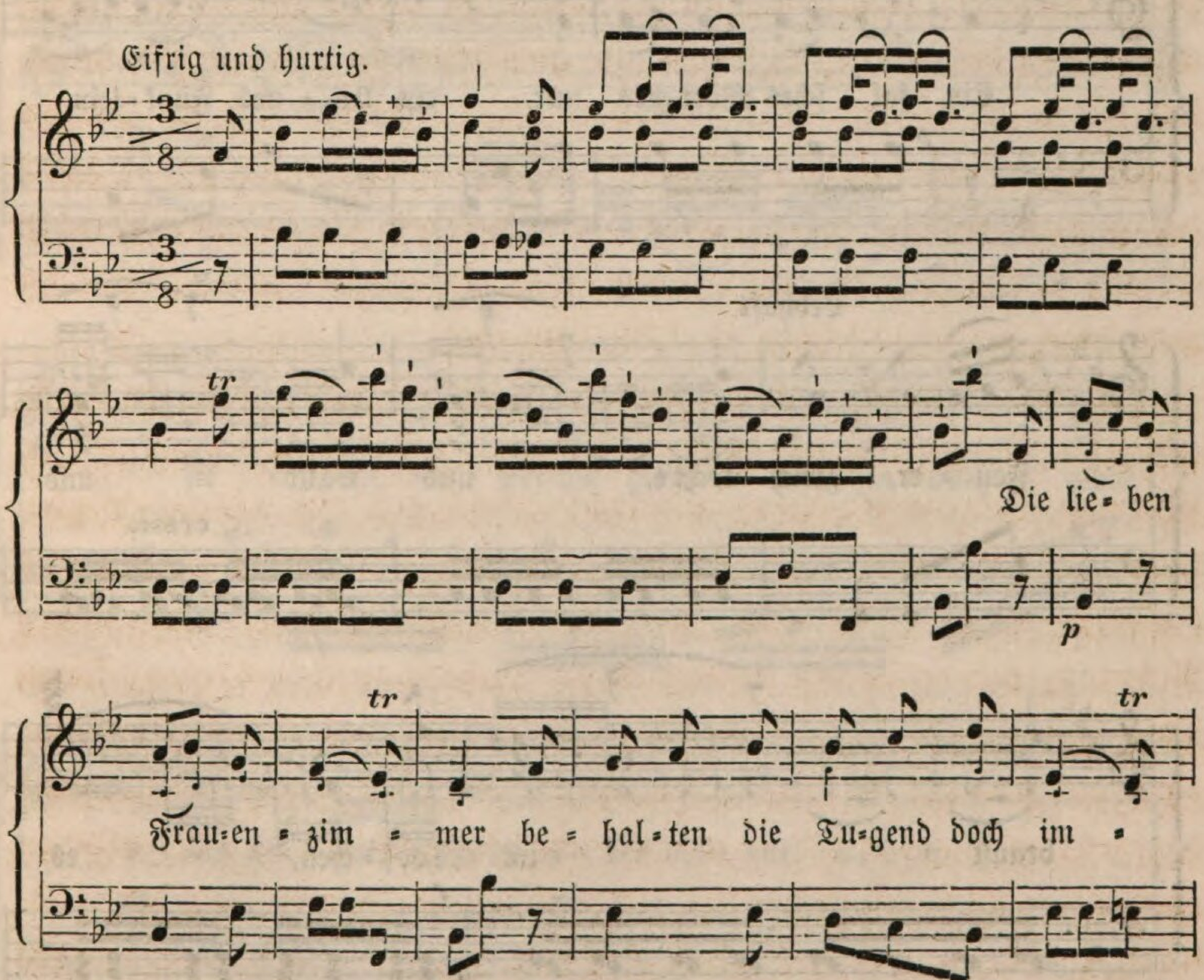
Dagegen ist wieder ein schlagendes Beispiel von durchgeführter Textbehandlung bei Kirnberger das Claudius'sche „Lied nach dem Frieden"

(Berlin, 1779), für dessen 14 Textstrophen der Komponist 10 verschiedene Gesangstrophen erfunden hat, indem er zuweilen zwei Textstrophen einer Gesangstrophe unterlegt. Von diesen 10 Strophen hat jede eine eigene Tonart, eine besondere Taktart, eine abweichende Melodie und Begleitung — offenbar wiederum aus keinem andern Grunde, als um dem wechselnden Textinhalt auch eine entsprechende musikalische Einkleidung zu geben. Wie „die Kaiserin und Friederich" ihre stolzen Kriegsheere in's Feld führen, wie aber bald das Mitleid sie erweicht und zum Frieden stimmt, wie der Dichter dafür die Kaiserin und den König preist, wie großmüthig dies gehandelt sei und welch beseligendes Bewußtsein es gebe, wie Friede und langes Leben sie dafür belohnen möge — dies Alles ist, wie gesagt, zwar in sehr bescheidner, aber doch stets wechselnder musikalischer Behandlung wiedergegeben.

Einen Versuch zum Durchkomponiren anderer Art finde ich bei Johann André in den „Liedern und Gesängen beym Klavier" (1—3 Heft. Berlin, 1779. 1780): nämlich den Gegensatz des Dur und Moll als Princip der Durchführung angewandt. Das betreffende Gesangstück (a. a. O. S. 2) ist ein musikalischer Dialog zwischen zwei Liebenden, ein Zwiegesang, dessen erste, klagende Strophe „Alcimna" in Moll singt, „Evander" die zweite, von freudigem Charakter, in dem entsprechenden Dur, während in der dritten sich Beide zum glücklichen Duo vereinigen, natürlich wiederum in Dur; diese Strophenfolge wiederholt sich im Ganzen zwei Mal. Das melodische Motiv, die Begleitung, die Taktart ist durch den ganzen Gesang die nämliche; nur wechseln die korrespondirenden Strophen, wie bemerkt, zwischen den beiden Tongeschlechtern. (Vgl. übrigens dazu das schon früher, S. 226, Gesagte.)

Höchst gelungen und für jene Zeit wahrhaft glänzend ist ein durchgeführtes Tongemälde von größerm Umfang: „Die Frauenzimmer" von Christian Andreas Krause, in seinen „Gesängen mit Klavier-Begleitung", 1783 (Aria 10. S. 24). Diesen Komponisten kennen wir aus Früherm als halb süßlichen, halb trivialen Melodiker der italienischen Richtung, der im kleinen Liede statt die Melodie zu einem festen, klaren Tongange zu gestalten, sie in ein seelenloses Figurengeschaukel auflöste, ohne die geringste Nöthigung im Texte. In vorliegendem Gesangstück dagegen legitimirt er sich — wie wir schon damals (S. 256) hervorheben mußten — als höchst geschickten, gesangkundigen Musiker, der den weiblichen Hochmuth, das wilde Aufbrausen der Frauen, einem überlaufenden

Kochtopf ähnlich, und ebenso ihre Nachgiebigkeit bei freundlichem Zureden äußerst malerisch und dramatisch lebendig zu Gehör bringt — ein Gesangstück, das noch heutzutage in der besten komischen Oper einen Ehrenplatz behaupten würde, und ein redendes Zeugniß dafür, wie viel Ausdrucksfähigkeit das damalige Lied bereits von der Oper gelernt hatte. Ein muntres Vorspiel von acht Takten leitet den Gesang ein. Den einzelnen Gesangstrophen selbst liegt allerdings noch die kleine Liedform zu Grunde; aber ebenso oft erweitert sie der Komponist durch Wiederholung und Steigerung der melodischen Abschnitte und spinnt die Gesangstimme zu buntem Figurenspiel aus; auch ist jede Gesangstrophe von der nächsten durch ein Zwischenspiel, ganz im Charakter der betreffenden Strophen, getrennt. Die ersten Strophen in erzählendem Ton haben jede nur ein heitres, immer sehr glücklich gewähltes Liedmotiv, die spätern variiren ihre Motive durch Figuration und Koloratur zu wahren Bravourstücken von Gesang und bringen dadurch nicht nur eine Steigerung in das Ganze, sondern verkörpern zugleich den wechselnden Textinhalt, das Aufbrausen, das Überkochen, die Beruhigung u. s. w. zur vollsten Anschaulichkeit. Abgerissene Bruchstücke mögen genügen, ein entferntes Bild von dem vortrefflichen Gesangstück zu geben.




mer, sie wol=len, sie wol=len gleich o = ben hin = aus, u. s. w.
Sie la = chen, sie tan = zen, sie hü = pfen, sie springen, sie
ne = cken, sie spie = len, sie scher = zen, sie sin = gen, u. s. w.
Sanft.
Ein fal - sches Wört=chen nur, ein klei = nes Fünk = lein
Lebhaft.
Feu = er, gleich kocht's, und wallt und
cresc.
braust im Töpf = chen, es


kocht und wallt und braust im Töpfchen, es kocht und wallt und braust im Töpfchen,
ff
es
kocht und wallt und wallt und braust und und läuft
ü = ber, u. s. w.
ff
sie wol - len, sie wol=len gleich o - ben hin = aus, gleich
o = ben hin = aus, gleich o = ben hin = aus. u. s. w.

Sehr mäßig ist dagegen die Abwechselung, welche P. Schulz, dieser Meister des kleinen Liedes, einzelnen seiner „Religiösen Oden und Lieder“ (1786) giebt, z. B. „Gott der Gesetzgeber“ (S. 2), „Gott im Ungewitter“ (S. 15), „Lied eines Witwers“ (S. 27), indem er die einzelnen Textstrophen allerdings verschieden behandelt, aber in der allerunschuldigsten Weise, nämlich nur so, daß er die Melodiephrase der spätern Strophen im Vergleich mit der Anfangsphrase ein Wenig verändert, den ganzen Zuschnitt der Strophen aber völlig unverändert läßt und jede zu einem kleinen Liede für sich macht, so daß die eine der andern doch wieder außerordentlich ähnlich sieht; öfter kehrt auch eine Melodiephrase in einer andern Strophe unverändert wieder. Das Bemühen zwar sieht man dem Komponisten an, die Textverschiedenheiten auch im Gesange zu kennzeichnen: beim „Gewitter“ die verheerenden Wirkungen des Blitzes, das kindliche Vertrauen auf Gottes Huld und Schutz in der Gefahr, in dem „Liede des Witwers“ die Klage des Mannes am Grabe der Frau, den bittenden Ruf der Kinder an die todte Mutter, zurückzukehren, den Trost des Mannes, sein Weib als verklärten Engel zu wissen u. s. w. Aber nur an die Operationen des kleinen Liedes gewöhnt, fühlte sich der Meister kräftigern Handgriffen nicht gewachsen und ließ es bei jenem blassen Kolorit, worin die Textnüancen nicht hinlänglich zur Erscheinung kommen.

Noch bescheidner ist Reichardt's Verfahren in seinen frühesten Kompositionen, wenn er, bei völlig gleicher Ton- und Taktart, die zweite Strophe nur melodisch ein Wenig anders führt, als die erste, in der dritten Strophe aber Note für Note die erste wiederholt; so z. B. in den „Gesängen für's schöne Geschlecht“ S. 17: „Annette“.

Die betreffenden Gesänge Joseph Haydn's gehören meist nur scheinbar zu den durchkomponirten, insofern die Melodie der folgenden Strophen genau dieselbe ist wie die der ersten und nur die Begleitung ein Wenig variirt vermittelst belebterer Figurenbewegung oder vollerer Harmonien. (Vgl. „Ermunterung“. Cah. IX. Nr. XXII.) Wirklich durchkomponirt und zur Form der theatralischen Arie erweitert ist nur der eine oder andere Gesang, z. B. „Treue“ (Cah. IX. Nr. XXIII.). Hier ist allerdings das Gesammtgepräge des Gesanges von Anfang bis zu Ende das nämliche, die Strophen selbst aber sind verschieden, obwohl untereinander ähnlich behandelt: das melodische Motiv der einen Strophe ist dem der andern verwandt und gewisse Melodiephrasen kehren, wenn auch nur stückweise, in den einzelnen Strophen wieder. Diese Behand-

lungsweise mit so geringfügigen Abweichungen hat offenbar nur einen musikalischen Anlaß, indem der Komponist wenigstens äußerlich, in die Klangwirkung des Gesanges einige Abwechselung zu bringen suchte; eine wirkliche Malerei des verschiedenen Textinhalts hätte ihn zu stärkern Gegensätzen, zu lebhaftern Farben greifen lassen müssen. In ähnlich äußerlicher Weise hat der Altmeister noch andere Gesänge behandelt, z. B. „O süßer Ton", ein Einzeldruck mit dem Titel: „O süsser Ton u. s. w. (O tuneful voice). Gesang mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von J. Haydn. Leipzig bei Breitkopf und Härtel" [ohne Jahreszahl]. Dasselbe gilt von einem andern Gesange: „Horch, Liebe, auf mein Wort!", ebenfalls ein Einzeldruck mit dem Titel: „Aria mit begleitung des Klaviers von Joseph Haydn. Wien, bey T. Mollo und Comp."; eine besondere Besprechung machen daher diese Gesänge nicht nöthig.

Auch Mozart hat unter seinen einstimmigen Gesangkompositionen durchkomponirte Lieder, z. B. „Trennung und Wiedervereinigung" (Oeuvr. de Mozart. Cah. V. Nr. V.), wo die ersten Strophen vollkommen übereinstimmend behandelt sind, dann eine abweichende Mittelstrophe folgt und die letzten Strophen wieder ganz so, wie die ersten, lauten. In der „Cantate" dagegen: „Die ihr des unermeßlichen" (Cah. V. Nr. XIII.) hat der freie Versbau auch eine freie musikalische Fassung nöthig gemacht, die bei jeder Strophe wechselt. Und in dem Gesange: „Dans un bois solitaire" (Cah. V. Nr. XVIII.) ist abermals bloß die letzte Strophe eine notengetreue Wiederholung der Anfangsstrophe, wogegen die mittlern wieder abweichend behandelt sind. Auch diese Gesangstücke überheben uns einer besondern Analyse.

Überhaupt hat es kein weiteres Interesse, die längern Gesänge der noch folgenden Komponisten eingehend zu betrachten, da sie entweder jenen uns bekannten Prozeß der Erweiterung des Liedes über seine Grundform hinaus versinnlichen, jenes Auswachsen der kleinen Liedstrophe zu ariös ausgesponnenen Gesangstücken und, noch weiter, zu förmlichen Arien und Scenen, wie z. B. Haydn's „Ariadne auf Naxos", die, weil der Oper verwandt, nicht mehr in die Geschichte des „Liedes" fallen; oder die Methode durchzukomponiren bietet wenigstens keine neuen Seiten mehr dar, indem nur die bisherigen Kunstgriffe sich in verschiedener Mischung und Auswahl erneuern. Selbst die spätesten Produkte dieser Art, z. B. die durchgeführten Gesänge Reichardt's, Zelter's und Zumsteeg's, machen

zum großen Theil hiervon keine Ausnahme, d. h. auch sie halten die erste Anlage des Liedes durch sämmtliche Strophen mit geringen Veränderungen fest, oder sie wechseln nur die Begleitung, während der Gesang derselbe bleibt — wie es schon bei Haydn der Fall war. In andern größern Gesangkompositionen jedoch, sofern sie nicht schon wirkliche Balladen sind, ist jeder Zusammenhang mit der ursprünglichen Liedform gelöst und eine Konception in freierm Geiste, eine Durchführung in größern Formen, ganz ähnlich wie in der Opernarie, unternommen. Vorzüge wie Schwächen der Liedkomponisten treten hier noch ein Mal in umfangreichern Dimensionen auf, wie z. B. bei Reichardt. Wenn seine Befähigung für bloß mittlere Empfindungsdarstellung ihm im naiven Liede mitunter sehr geschmackvolle, fließende Melodien eingab, so hat er für die Affekte gehaltvollerer Dichtungen oft Nichts, als arien- und opernhafte Phrasen, die, nach einer gewissen instinktiven Typik der Melodiebildung erfunden, zu den Texten mit verschiedener, meist gehobener Empfindung nicht passen und daher als Unwahrheit gefühlt werden; ja die häufige Wiederholung, die schließlich auch gegen den Reiz ihres Wohlklangs stumpf macht, giebt ihnen zugleich etwas bänkelsängerisch Gemeines. Solch verbrauchte Phrasen an der Stelle großer und tiefer Empfindungen, für die ihm die Kraft versagt war, begegnen uns z. B. in den Liedern: „Am Flusse“ (Göthe's Lieder I. S. 16), „Dauer im Wechsel“ (ebendas. S. 24), „Sehnsucht“ (ebendas. S. 35) und öfter. Eine gewisse Gewandtheit, selbst ein gewisser Schwung im Styl der großen Oper ist den durchgeführten Gesängen Reichardt's nicht abzusprechen, man spürt überall den Singspielkomponisten, der über die dramatischen Kunstmittel frei verfügt; aber auch an dem hohlen Pathos pomphafter Schlüsse, nach Art der Opernarie, fehlt es bei ihm nicht. Manchmal beginnt er leise und gedämpft, wie es die Dichtung fordert, wächst dann an Bewegung und Ausdruck und wird endlich am Schluß völlig dramatisch und hochpathetisch; unter diesen größern Gesangkompositionen finden sich in der That Stücke, die selbst den hochgespannten Erwartungen des heutigen Koncertpublikums genügen würden. Ein Zusammenhang mit dem kleinen Liede aber ist hier nicht mehr nachweisbar, vielmehr baut sich solch ein Tonstück aus verschiedenen Sätzen auf, jeder mit einem besondern Motive von eigenartigem Charakter, und daher alle untereinander von einer Mannigfaltigkeit, welche, über das kleine Lied hinaus, auf eine letzte freiere Form der Liedentwickelung hindeutet. Die eigentliche Methode des Durchkomponirens aber, soweit sie überhaupt musikhistori-

schen Werth hat, kommt immer auf den doppelten Kunstgriff hinaus: einmal, daß man das Lied räumlich, seinem Umfange nach, ausdehnt, indem man einzelne oder alle Strophen als selbständige Ganze behandelt; sodann — was allerdings auf's Engste damit verbunden ist — daß man den Textinhalt der einzelnen Strophen, je nach ihrer musikalischen Ausdrucksfähigkeit, durch Änderungen und Steigerungen der Melodie, sowie durch wechselnde, stets malerische Begleitung zu möglichst sprechender Darstellung bringt. Der Leser fühlt aber sofort, wie mißlich auch diese Unterscheidung ist, da die möglichst anschauliche Verkörperung des wechselnden Textinhalts gleichzeitig zu dem einen wie zu dem andern Verfahren greifen mußte.

Schließlich darf noch ein Mal daran erinnert werden, daß das kleine Strophenlied, auch nachdem das durchkomponirte schon zu voller Ausübung gelangt war, noch immer in Kraft blieb: so lebhaft war das Gefühl, daß man in der kleinen Strophe die eigentliche Form des Liedes wiedergefunden habe, so gesund und natürlich, so ansprechend und rein menschlich war sein Ausdruck und Gesammtcharakter. Wie man vorher neben kleinen Liedern schon einzelne längere gewagt hatte, so hielt man jetzt — umgekehrt — neben den ausgeführten Gesängen, neben epischen Erzählungen und Balladen, noch immer am eigentlichen Liede fest. Ja selbst die einzelnen Stufen seiner Entwickelung, welche es als überwundene bereits hinter sich hatte, die mechanisch deklamatorische, die melodisch ariöse und, als Nebenzweig, das volksthümliche Lied — sie alle leben in dieser letzten erschöpfenden Ausbeutung der kleinen Strophenform noch ein Mal auf und eklektisch greift man bald zu dieser, bald zu jener Stufe zurück, behaglich breitet sich die abschließende Produktion noch ein Mal über den gesammten Schatz der Vergangenheit aus; selbst die hervorragendsten Meister, in deren Händen die Pflege des durchkomponirten Liedes hauptsächlich lag, lassen sich mitunter noch ganz harmlos zu kleinen, lieblichen Liedweisen herab. Die ältern Komponisten der Periode hatten sich fast ausschließlich auf Lieder der kleinsten Art beschränkt, die spätern setzen kleine Lieder und durchkomponirte Gesänge neben einander: so sehr hat das produktive Vermögen, so sehr der musikalische Horizont überhaupt sich erweitert.

Die Ballade und Romanze.

Wodurch die Ballade über das durchkomponirte Lied hinausgeht, das ist hauptsächlich die beiderseitige Inhaltsverschiedenheit, der abweichende und höhere Stoffkreis jener im Vergleich mit diesem. Der Inhalt des Liedes, auch des erweiterten, ist wesentlich lyrisch, ein Herzenserguß, eine in ihre verschiedenen Momente auseinandergelegte Empfindung; selten nur und schon in die epische Lyrik hinübergreifend, ist sein Gegenstand ein realer, historischer. Der Stoffkreis der Ballade dagegen ist entschieden epischer Natur, ein wirkliches Geschehen, eine Handlung: und zwar entweder eine historische oder mythische, der ältesten Geschichte, der dunkeln Sage entlehnte und mit dem Wunderbaren behaftete, oder aber eine als Handlung vorgestellte Idee, ein zu wirklichem Geschehen poetisch verdichteter Seelenproceß. Die speciellere Gliederung dieses ganzen Gebietes in die beiden dichterischen Gattungen der Ballade und Romanze: jene das Gemüth gebunden und unterliegend unter der Macht dunkler Naturgewalten darstellend, diese, die Romanze, den Sieg des sittlichen Geistes über jene Naturgewalten feiernd, geht zwar auch in die musikalische Komposition über, welche beide Gattungen gleichmäßig in Behandlung nimmt und für Gesang einrichtet; aber den ethischen Grundunterschied zwischen beiden kann sie, die begrifflich dunkle Tonkunst, wie wir sogleich hören werden, nicht festhalten. Der musikalische Fortschritt der Ballade und Romanze aber über das durchkomponirte Lied beruht darin, daß letzteres meist noch an der strophischen Grundform festhielt und nur durch Erweiterung dieser Grundform, durch Steigerungen der Melodie sich überhaupt erst zum durchgeführten Liede fortbildete; Ballade und Romanze hingegen halten zwar in vielen Fällen auch noch ein einheitliches Grundgepräge, ein durchgehendes Grundmotiv fest, lassen aber ebenso oft dies Grundmotiv fallen und führen die einzelnen Strophen der Dichtung zu lauter verschiedenen Tonbildern, zu einem Cyklus selbständiger, dramatisch belebter Gesangstücke aus. Es leuchtet ein, daß in der vorliegenden Periode, als der Erstlingsepoche der musikalischen Ballade und Romanze, die erstgenannte, einfachere Gestalt derselben überwiegen wird, und daß Kompositionen der zweiten, dramatisirenden Art principiell erst in der folgenden Periode werden zur Erscheinung kommen können. Jedoch treten solche auch schon jetzt auf und bezeichnen wiederum

den flüssigen Übergang, womit die ausklingenden Produkte des vorliegenden Zeitraums unvermerkt in den nächsten hinüberspielen.

Um Formgewandtheit und Gefühlsausdruck zu lernen, bedurfte das Lied der doppelten Einwirkung der Dichtung und der Musik, der wiedergebornen Lyrik wie der neugeschaffenen Tongattungen, der Oper, der Instrumentalmusik u. s. w. Um aber schließlich zur Balladen- und Romanzenkomposition, dieser ebenso dramatisch lebendigen wie volksthümlich verständlichen Gattung vorzudringen, war dem Liede jener doppelte Durchgang nöthig, den es auf der vorliegenden Stufe genommen hat: ein Mal durch die lebens- und ausdrucksvolle Opernarie, und sodann durch das schlichte, den naiven Gegensatz dazu bildende Volkslied. Auf diese Weise sind die Ballade und Romanze der thatsächliche Abschluß der bisherigen Entwickelung, das zusammengefaßte Produkt aller bisher im Liede wirksam gewesenen Kräfte.

Die Möglichkeit, daß die Ballade und Romanze überhaupt mit dem Liede sich berühren und als dessen letzte Steigerung sich in die Liedentwickelung einreihen konnten, liegt in dem uralten Zusammenhange zwischen den beiderseitigen Gattungen, indem schon das früheste Volkslied, der älteste nationale Volksgesang episch und liedmäßig zugleich gewesen war. Sodann aber besteht auch eine musikalische Beziehung zwischen beiden, insofern das Lied, bei seinem Streben nach Erweiterung und Vertiefung, sich nothwendig auch der episch-lyrischen Balladen- und Romanzendichtung bemächtigen mußte, die dem Liede schon räumlich einen größern Spielraum für gehobene und mannigfaltige Darstellung bot. Die Ballade und Romanze enthalten viele Strophen, und ihre Handlung, schon an und für sich ein Vorsprung vor der lyrischen Stimmung, verkörpert sich zu dramatischer Lebendigkeit: Beides war für das kleine, im Ganzen stereotype Lied ein willkommnes Element, ein kräftiger Antrieb, sich selbst freier und mannigfaltiger zu gestalten. In der Ballade und Romanze kulminirt deshalb die objektive Stimmungsmalerei dieser Periode, in ihr kündigt sich aber zugleich, weil ihre bewegtere Handlung auch musikalisch eine lebendigere Darstellung möglich macht, der Fortschritt zur detaillirenden Empfindungsmalerei der nächsten Periode an. Selbst historisch, in der ältern Form der deutschen Heldendichtung, ist der Zusammenhang unserer beiden Gattungen mit dem Liede nachweisbar.

In der Dichtung Alt-Englands und Schottlands bedeutet „Ballade", wie im altgermanischen Volksgesange, ein „Heldenlied", dann aber ein

„Lied" überhaupt; das italienische „Ballata" hingegen, die sinnlichste und leichteste Seite an dem Begriffe herauskehrend, bedeutet „Tanzlied". (Reißmann: „Das deutsche Lied" S. 236.) In der altgermanischen Heldenpoesie war „Ballade" die epische Erzählung heroischer, kriegerischer Begebenheiten, welche die Barden recitativisch vortrugen. Der Schlußrefrain der einzelnen Balladenstrophen aber, in dem sich die Stimmung der betreffenden Strophen koncentrirt aussprach und der daher lyrisch war, näherte sich auch in seiner gesanglichen Haltung dem melismatischen Charakter des Liedes.

Dies lyrische Element des altgermanischen Volksgesanges nun, das sich im Laufe der Jahrhunderte mehr und mehr herausbildete und abklärte, hat sich vornehmlich in der zweiten der beiden vorliegenden Gattungen eine abschließende Gestalt gegeben — nämlich in der Romanze. Dichterisch bildet die Romanze, wie wir oben sahen, einen ethischen Gegensatz gegen die Ballade, indem sie die Überlegenheit des sittlichen Willens über die verführerischen, überwältigenden Naturmächte verherrlicht, während die Ballade die Ohnmacht, die Vernichtung des Individuums durch jene Naturgewalten besingt. Diese in der Welt der sittlichen Begriffe beruhende Unterscheidung findet, wie gesagt, in dem dunklern Bereiche der Musik keine Stelle mehr. In der Musik kann nur die Stimmungssphäre, welcher eine Dichtung angehört, wiedergegeben werden, und nur dieser Grundklang, diese allgemeine Stimmung, in welcher die Dichtung versirt, vermag auch in der musikalischen Komposition einen freilich nur äußerlichen Unterschied von Ballade und Romanze zu begründen. Wenn die Romanze dichterisch die sittliche Freiheit feiert und in sie den Schwerpunkt der Begebenheit legt, so hält sich die Musik an die Empfindungen, welche diese sittliche That erweckt, an die Freude über den Sieg, an den Stolz des Selbstbewußtseins im Sieger, an den Dank der Betheiligten; nur diese Gefühle kann die Komposition wiederspiegeln, und in dieser Gefühlsmalerei liegt musikalisch der Schwerpunkt der Romanze. Ihr kommt es weniger auf den Verlauf der Handlung, als auf den moralischen Gehalt, auf den sittlichen Eindruck an, den die Handlung im Zuhörer hervorbringt; nicht das epische Interesse am Stofflichen, sondern das lyrische Element der Empfindung und Stimmung ist ihr die Hauptsache und dies zugleich die Vermittelung und Annäherung an die lyrische Liedform. Empfindungen aber tönen sich in der Musik zu allererst in der Melodik, in gesangvollen Kantilenen aus und machen daher die Romanze zu einer

wesentlich lyrischen oder melodischen Gesanggattung. Hier berührt sich — das fühlt man sofort — die Romanze mit dem Liede: in die Liedform wird sie ihre Empfindungen fassen, der Strophengliederung des Liedes sich anbequemen, unter den „Liedern" wird sie sich häufig und unbemerkt zerstreut finden; man wird manches Gesangstück ein „Lied" nennen, das eigentlich eine „Romanze" ist, und viele Romanzen wiederum wird es geben, die in der kleinen Strophenform abgefaßt sind.

Zwei Methoden werden überhaupt möglich sein, wie ein Balladentext musikalisch behandelt werden kann: die episch deklamatorische und die lyrisch oder dramatisch gesangliche; jene, dem Texte sich eng anschließend und denselben nur rhythmisch recitirend, diese, ihn in freier musikalischer Umschmelzung zu melodischem Gesange beseelend. Der Historiker kann nicht umhin, beide Methoden ästhetisch zu prüfen und theils aus dem Begriffe der Gattung, theils aus dem Wesen der beiderseitigen Künste ihre Berechtigung oder Unhaltbarkeit zu ermitteln.

Es ist eine Forderung des epischen Charakters der Ballade, daß sie Einfachheit und Ruhe, Größe und Würde habe: daher ist sie nach einem Versmaß durch alle Strophen gebaut und stellt ihren Inhalt möglichst objektiv, in ruhigem Erzählungston dar; Abweichungen aber von diesem Grundcharakter, lyrisch empfindungsvolle oder dramatisch bewegte Momente hat sie zu vermeiden. Trägt jedoch Jemand eine solche Dichtung vor, so wird er unwillkührlich durch stärkern oder schwächern Ton, durch Stimmmodulationen nach oben und unten, durch langsamere oder schnellere Recitation auch die Inhaltsnüancen des Gedichtes hörbar werden lassen, wie sie seinem innern Ohre bei stillem Lesen hörbar geworden sind. Er wird die Dichtung unbewußt in einer Weise wiedergeben, welche, sobald sie dem poetischen Kunstwerke analog sein und selbst auf Kunstwerth Anspruch machen will, zugleich maßgebend für jede Darstellung in einer verwandten Kunst ist — also auch für die Musik.

Zwar bleibt auch für sie die Dichtung der eigentliche Stoff und Inhalt: das dichterisch erzählte Ereigniß hat auch sie vorzutragen, dem Strophenbau des Gedichtes auch sie sich zu fügen, den Stimmungscharakter gewissenhaft festzuhalten; aber sie thut dies Alles in ihrer Weise, mit ihren Darstellungsmitteln und darunter auch mit solchen, welche der Dichtung versagt sind. Die Gesangkomposition der Ballade hält, der Hauptsache nach, an der Dichtung fest, nimmt aber den ganzen Gegenstand in ihr Element, in das flüssigere und wärmere Fluidum des

Gesanges herüber. Wollte man dies nicht zugeben; hätte die Musik, einem dichterischen Objekt gegenüber, nicht ihre besondere Weise der Wiedergabe, dann bedürfte es ihrer überhaupt nicht und jede Gesangkomposition wäre widersinnig. Komponirt und singt man aber einen dichterischen Text, so muß man der Musik auch gestatten, diesen nach ihrer Natur aufzufassen und zu gestalten.

Hiermit ist nun bereits das Urtheil über die eine der beiden historisch ausgeprägten Kompositionsmethoden der Balladen- und Romanzendichtung gesprochen — nämlich über die episch deklamatorische. Sie thut Nichts weiter, als sie setzt den Text in Töne um, singt alle Strophen des Gedichtes nach einer Melodie und schließt sich dabei auf's Engste an die latente Wortmelodie und den textlichen Rhythmus an. Ästhetisch betrachtet, ist diese Methode, wie so eben dargethan wurde, eine Unmöglichkeit und höchstens bei solchen Texten anwendbar, die in ein einfach großes Geschehen alle wechselnden Gefühlsaffekte versenken, ihre Handlung in der objektivsten, schmucklosesten Weise vorführen, z. B. Zelter's „König in Thule“. Jede andere Vertheidigung dieses Verfahrens ist vergeblich, wie wenn man sich darauf berufen wollte, die dichterischen Strophen erzählen ihren Inhalt in einem einzigen Versmaß, daher habe auch der Gesang nur nach einer Melodie zu gehen; die Dichtung entsage allem Schmuck, allen Gefühlsabschweifungen, daher dürfe auch der Gesang nicht in lyrische Melismen oder in dramatisches Pathos ausgreifen, sondern habe die Worte nur in den einfachsten Accenten deklamatorisch zu wiederholen. Aber man vergißt bei dieser Argumentation, daß die musikalische Melodie das Analogon nicht zum dichterischen Metrum, sondern zu der im Texte schlummernden Wortmelodie ist; und diese gerade ist, wie sich beim Vortrage der Dichtung ergiebt, eine wechselndere und gefühlsbelebtere, als die rhythmisch gebundene und auf bestimmte Intervalle eingeschränkte Strophenmelodie des Gesanges. Wäre es richtig — um etwas Absurdes auszusprechen — beim mündlichen Vortrage einer Ballade allem Wechsel des Stimmklanges, der Schnelligkeit u. s. w. zu entsagen, die dichterischen Worte automatenmäßig in ganzer metrischer Strenge, wie nach den steifen Taktschlägen des Metronomen abzuleiern, dann wäre auch in der Musik die strophische Behandlung berechtigt. So lange aber der vortragende Rhetor die Sinnverschiedenheiten der Dichtung verschieden zu Gehör bringt, ruhige oder würdevolle Stellen gehalten, belebte hingegen schneller und gehobener spricht; so lange er den wechselnden Affekten der Liebe, des

Zornes, des Spottes u. s. w. auch einen wechselnden Stimmklang leiht, ist die strophische Behandlung, die diesem Gefühlswechsel nur sehr dürftig Rechnung trägt, auch musikalisch unstatthaft, ja um so unstatthafter, als die immer gleiche Wiederholung einer und derselben Gesangmelodie auf die unerträglichste Monotonie hinausläuft, während der mündlichen Recitation auch beim gemessensten Vortrage noch immer leise Schattirungen der Accentuation, der Stimmhöhe, des Zeitmaßes u. s. w. zu Gebote stehen. So sieht sich denn die musikalische Komposition unausweichbar auf die zweite Behandlungsweise, als die allein sachgemäße hingewiesen, nämlich auf die lyrisch oder dramatisch melodiöse.

Aber auch für diese freiere Kompositionsmethode bleibt die Ballade doch immer Ballade, epische, objektiv erzählende Dichtung. Hieraus folgt musikalisch die Nothwendigkeit, der Gesangkomposition ein Element, eine Seite zu geben, welche diesen epischen Grundcharakter des Gedichtes repräsentirt und festhält: dies ist eine einfach und groß gehaltene Melodie, welche bei allen erzählenden oder sonst einander korrespondirenden Strophen eintritt und den eigentlichen Faden der Handlung bildet, die durchgehende Grundstimmung des Gedichtes versinnlicht. Auf der andern Seite aber ragen über dies gleiche Grundniveau der Handlung und Gesammtstimmung Höhepunkte theils der Handlung selbst, theils der dadurch erregten Gefühle hervor; oder die Handlung hat — umgekehrt — Momente der Ruhe, das theilnehmende Gemüth ergeht sich stellenweise in Betrachtungen, in Empfindungsergüssen: diese ergeben die zweite Seite der Balladenkomposition, nämlich die melismatische oder melodische, jene gesangvollen Zwischenstrophen zwischen den erzählenden Deklamationsstrophen nach der Grundmelodie, in denen bald die lyrische Empfindung, bald das dramatische Pathos sich zu angemessnem Ausdruck bringt. Jene einfach erzählende, recitativische Singweise ist die eigentlich balladenmäßige, diese freie und gesangreiche die der Romanze. Also ein melodisches Hauptmotiv als Grundstock des Gesanges, aber in den verschiedenen Strophen lyrisch gesangliche Abweichung von diesem Hauptmotiv, melodisch schöne Ausführung der geeigneten Textworte — dies ist, ästhetisch, das einzig richtige Princip der musikalischen Balladenkomposition. So vereinigt sich die epische Breite und Ruhe, welche den Grundcharakter der Gattung ausmacht, mit dem dramatisch wechselnden Leben innerhalb dieses breiten Rahmens. Im Verlaufe unserer Periode sind die beiden hier entwickelten Methoden — wenn man von bloßen Vorversuchen absieht — die eine

durch Reichardt und Zelter, die zweite durch Zumsteeg vertreten; die Verschmelzung beider aber zu einer einzigen, dem eigentlichen Balladenstyl, gelingt erst in der nächsten und letzten Periode: Löwe wird ihr genialer Begründer. Jedoch ist die Scheidung zwischen den beiderseitigen Komponisten keine absolute, da Reichardt und Zelter auch Balladen der zweiten Art geliefert haben, in denen das deklamatorische und das melodische Princip, die Balladen- und die Romanzenform, sich gleichmäßig durchdringen — also schon eine Annäherung an die ideale Vollendung der Ballade, während Zumsteeg noch principlos und eklektisch die verschiedenen Methoden neben einander gebraucht und jede seiner Balladen zu einem Mosaik zwar sehr belebter und farbenreicher, aber unter einander unvermittelter Einzelbilder zerstückelt.

Wenn man zur musikalischen Epik schon kleine, anekdotenhafte Vorfälle heitern Charakters zählen darf, so fallen die Anfänge der Ballade und Romanze bereits ein gut Stück rückwärts in die Literatur des kleinen Liedes, ja dann ist sogar die früheste Ballade und Romanze noch ganz mit dem Liede selbst verwachsen und verliert sich, zerstreut und fast unerkannt, in dessen Geschichte. Diese frühesten Anfänge der Romanze finde ich bereits bei Joh. André in dessen „Liedern und Gesängen beym Klavier" (1—3 Heft. Berlin, 1779. 1780): kleine epische Erzählungen humoristischen Inhalts, z. B. „Die Geschichte von Goliath und David" (S. 6), „Der Mann im Lehnstuhl" (S. 12), und zwar vollkommen liedmäßig, d. h. ganz in der kleinen Liedstrophe abgefaßt, auf deren eine kurze Melodie sämmtliche Textstrophen gesungen werden. Der Leser höre diese ersten bescheidnen Ansätze zur Balladen- und Romanzenkomposition.

Die Geschichte von Goliath und David, in Reimen bracht.

Bänkelsängerisch.





Zu derselben Klasse würden sich noch manche andere Kompositionen der frühern Liedliteratur zählen lassen, die sämmtlich gleichfalls keinen lyrischen Inhalt mehr haben, sondern einen realen, epischen: eine unschuldige, drollige Begebenheit aus dem Alltagsleben, im leichten Erzählungston vorgetragen. So z. B. unter Haydn's Gesängen, der sich in seinen Liedkompositionen überhaupt an äußere Objekte anzuschließen liebt: „Eine sehr gewöhnliche Geschichte" (Oeuvr. de J. Haydn. Cah. IX. S. 19) — eine Komposition, auf die schon oben bei der Besprechung der Haydn'schen Melodik mehrfach Bezug genommen wurde; ferner „Der schlaue Pudel, für Gesang mit Klavierbegleitung von Jos. Haydn", ein Einzeldruck, Leipzig, bei Breitkopf und Härtel [ohne Jahreszahl]. Der gesangliche Theil des Liedes, mit Hinweglassung des langen Vorspiels, fängt folgendermaßen an:



Auch Mozart's „Veilchen", gleichfalls schon früher besprochen, würde hier unter den „Romanzen" seine Stelle finden.

Der erste Liederkomponist, bei dem uns Balladenkompositionen begegnen, ist genau derselbe, der auch die frühesten Anfänge zum durch=

komponirten Liede zeigte, nämlich Kirnberger. In dessen „Gesängen am Clavier" (1780. S. 18 und 22) finden sich nämlich einige Bürger'sche Balladen, wie „Lenore", „Lenardo und Blandine" u. a. zum ersten Mal musikalisch bearbeitet, aber — für jene Zeit durchaus charakteristisch — ebenfalls nur als kleine Strophenlieder, d. h. mit einer einzigen kurzen Melodie zu allen Strophen, die also z. B. bei der „Lenore" 32 Mal wiederholt werden muß! Der geneigte Leser wage es, auf Grund der folgenden Notation und die Bürger'sche Dichtung in der Hand, diese musikalischen Spießruthen zu laufen. Kommt er mit gesunden Sinnen davon, so mache er seinen Namen bekannt und die Nachwelt wird einen Heiligen mehr zu verehren haben.



Solche Proben von Balladenkomposition waren denn allerdings nicht geeignet, sich Nachfolger zu erwecken, der Versuch blieb vielmehr vor der Hand vereinzelt und volle dreizehn Jahre vergingen, bis sich der

nächste Komponist zu ähnlichen Versuchen entschloß: dieser Komponist war Reichardt; in seinem Liederheft: „Göthe's lyrische Gedichte" (Berlin, 1793) finden sich zuerst Balladen des Weimar'schen Dichterfürsten musikalisch von ihm behandelt. Später hat Reichardt auch noch die übrigen Balladendichtungen Göthe's folgen lassen und alle unter diese Gattung fallende Kompositionen in dem größern Liederwerk von 1809: „Göthe's Oden, Lieder, Balladen und Romanzen" zu einer besondern „Abtheilung" (der IIIten) zusammengestellt. Reichardt schließen sich alsdann als nächste Nachfolger Zelter und Zumsteeg an, deren bezügliche Kompositionen gleichzeitig in das Jahr 1801 fallen; von Zelter sind es die schon erwähnten „Zwölf Lieder am Clavier zu singen", und von Zumsteeg die ebenfalls schon genannten „Kleinen Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung". Zwar ist bei letzterm Werke das Jahr der Veröffentlichung auf dem Titel nicht angegeben. Da aber schon 1802 eine Recension dieser „Kleinen Balladen und Lieder" in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (der Leipziger) erschien, so dürfte es mit der aufgestellten Vermuthung wohl seine Richtigkeit haben, wenigstens könnte die Differenz nur eine sehr geringe sein. Von den drei genannten Meistern stellen sich Reichardt und Zelter insofern zusammen, als ihre Kompositionsmethode hinsichtlich der Ballade eine und dieselbe ist, nämlich die episch deklamatorische, mit nur sparsamer Anwendung lyrischer Romanzenkantilenen. Beide erfinden für die kleinern Dichtungen der Balladenpoesie eine einfache Melodie und legen dieser sämmtliche Textstrophen unter; so Reichardt bei Göthe's „Veilchen", „Fischer" u. a., und Zelter beim „König von Thule". Den größern Dichtungen legen beide entweder ebenfalls nur eine Hauptmelodie zu Grunde und modificiren diese bei den einzelnen Strophen, wo es der Sinn fordert, nur mäßig; oder sie führen zwei melodische Motive ein, eins für die episch erzählenden Strophen, das andere für die lyrisch empfindungsvollen. Mögen im Einzelnen noch speciellere Varietäten bei Beiden vorkommen — im Principe sind die beiden angegebenen Methoden die wesentlichen und stehenden ihrer Balladenbehandlung.

Göthe's „Veilchen" von Reichardt („Göthe's Lieder" u. s. w. III. S. 1) ist keine Romanze, wie die Mozart'sche Komposition, sondern ein kleines reizendes Lied, fast möchte man sagen „Volkslied" — so graziös, so duftig hingehaucht ist es und nur zu zart, zu gebildet, um eben Volkslied zu sein. „Der Fischer" (S. 4), obwohl in ganz der nämlichen kurzen Strophenform, hat nicht diese Ursprünglichkeit der Erfindung, nicht diesen

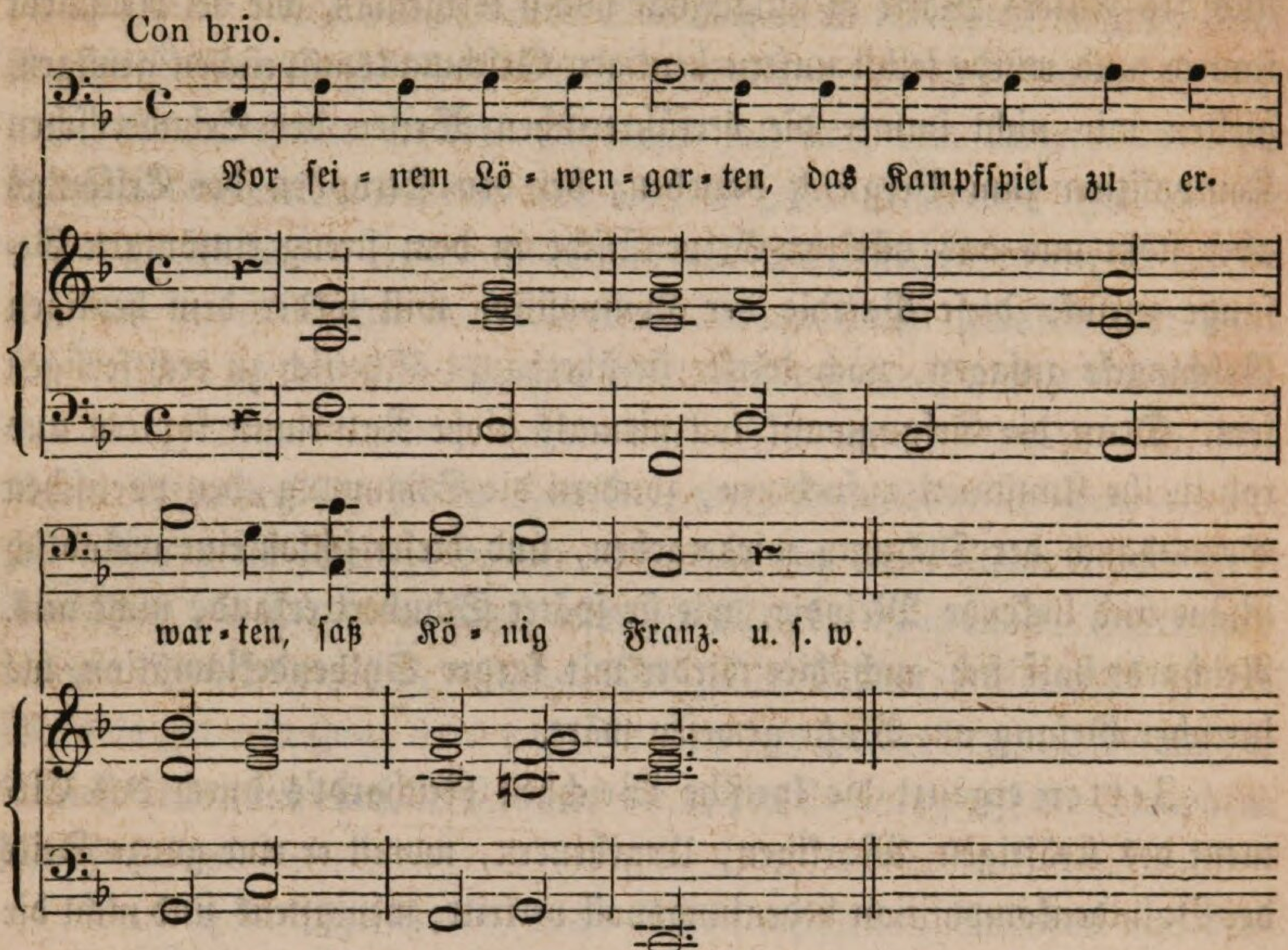
zarten Duft der Melodie und vor Allem nicht jenes „Wohlige", jenes „feucht Verklärte" des nassen Elementes, das wir auch bei der kleinsten Komposition dieser wunderbaren Dichtung nicht entbehren mögen; Reichardt's Gesang ist zu sehr bloße Sylbendeklamation ohne Gemüthsgrund und daher poesielos trocken. Einfacher fast noch und kürzer, ein ganz kleines Strophenlied wie das Veilchen, ist „Die Spinnerin" (S. 5); ja in den etwas steifen Intervallschritten und Schlußkadenzen (in der Mitte wie am Ende) ist der wirkliche Volksliedton höchst glücklich getroffen. Schade, daß bei der siebenmaligen Wiederholung der Melodie dieser Reiz, diese Überzeugung verloren geht! Auch „Der untreue Knabe" (S. 18) ist ein Strophenlied, jedoch ohne besondere Eigenthümlichkeiten, ebenso „Der König in Thule" (S. 19), nur daß hier die Melodie immer zwei Strophen des Textes umfaßt; aber die Melodie ist gequält, der einfach schönen Dichtung wenig würdig. In „Der Müllerin Verrath" ist die Melodie gut erfunden, nur paßt ihr Erzählungscharakter mit beruhigter Schlußkadenz nicht auf die Fragen, die in der Dichtung auf die Strophenschlüsse fallen.

In den durchgeführten, nicht mehr strophischen Balladen und Romanzen Reichardt's geht entweder eine Grundmelodie durch das Ganze, die nur hier und da, je nach dem wechselnden Textsinn der einzelnen Strophen, modificirt ist, oder es sind in Gesängen, wo jede Strophe eine besondere Behandlung hat, doch alle wenigstens durch eine gewisse Gleichmäßigkeit des musikalischen Kolorits zusammengehalten. Dies ist z. B. der Fall in dem Zwiegespräch: „Der Edelknabe und die Müllerin" (S. 6), in dem „Lied des gefangenen Grafen": „Das Blümlein Wunderschön" (S. 9), wo die periodisch wiederkehrenden Worte des Grafen eine Melodie führen, und zwar mit gesteigerter Begleitung nach dem Ende zu, jede Blume aber ihre Worte in eine besondere Melodie kleidet. Auch das Zwiegespräch zwischen dem „Junggesellen und dem Mühlbach" (S. 20) beschränkt sich auf zwei ähnliche melodische Motive. Melodisch ähnlich sind die Gesangmotive für die verschiedenen Strophen des Jünglings, der Zigeunerin u. s. w., auch in „Der Müllerin Reue" (S. 24). Im „Erlkönig" endlich (S. 2) sind die Strophen des Kindes und des Vaters vollkommen übereinstimmend behandelt, abweichend aber die Worte des Erlkönigs, die, mit einziger Ausnahme des Grundtons am Schluß, stehend in der Quinte dahingeführt sind — eine Eintönigkeit ohne irgend eine Ausweichung in einen andern Ton, ohne irgend eine menschliche Gefühls-

regung, womit der Komponist ohne Zweifel das Geisterhafte, heimlich Drohende der Naturmächte malen wollte. Die Melodie auf des Knaben und des Vaters Worte ist unläugbar höchst textgemäß, wie bei Reichardt immer, und würde selbst unsern heutigen Geschmacksansprüchen genügen, hielten wir nicht immer die verführerischen Weisen der Schubert'schen Komposition zum Vergleich daneben; bei den Strophen des Erlkönigs aber stößt uns das affektirt Gespenstische in dem streng eintönigen Gesange zurück: diese Parthie der Komposition will weder dem heutigen Geschmacke zusagen, noch dürfte sie überhaupt ästhetisch zu rechtfertigen sein. Denn die Gesangmusik soll niemals bloße Naturlaute kopiren und roh in ihr Kunstwerk aufnehmen, sondern die Stimmung, den poetischen Grundhauch der Dichtung wiedergeben, und dieser schloß eine melodisch schöne und lockende Melodie, wie sie später Schubert erfand, nicht aus. Reichardt half sich auch hier wieder mit karger Sylbendeklamation, wo lyrischer Gesang am Platze gewesen wäre.

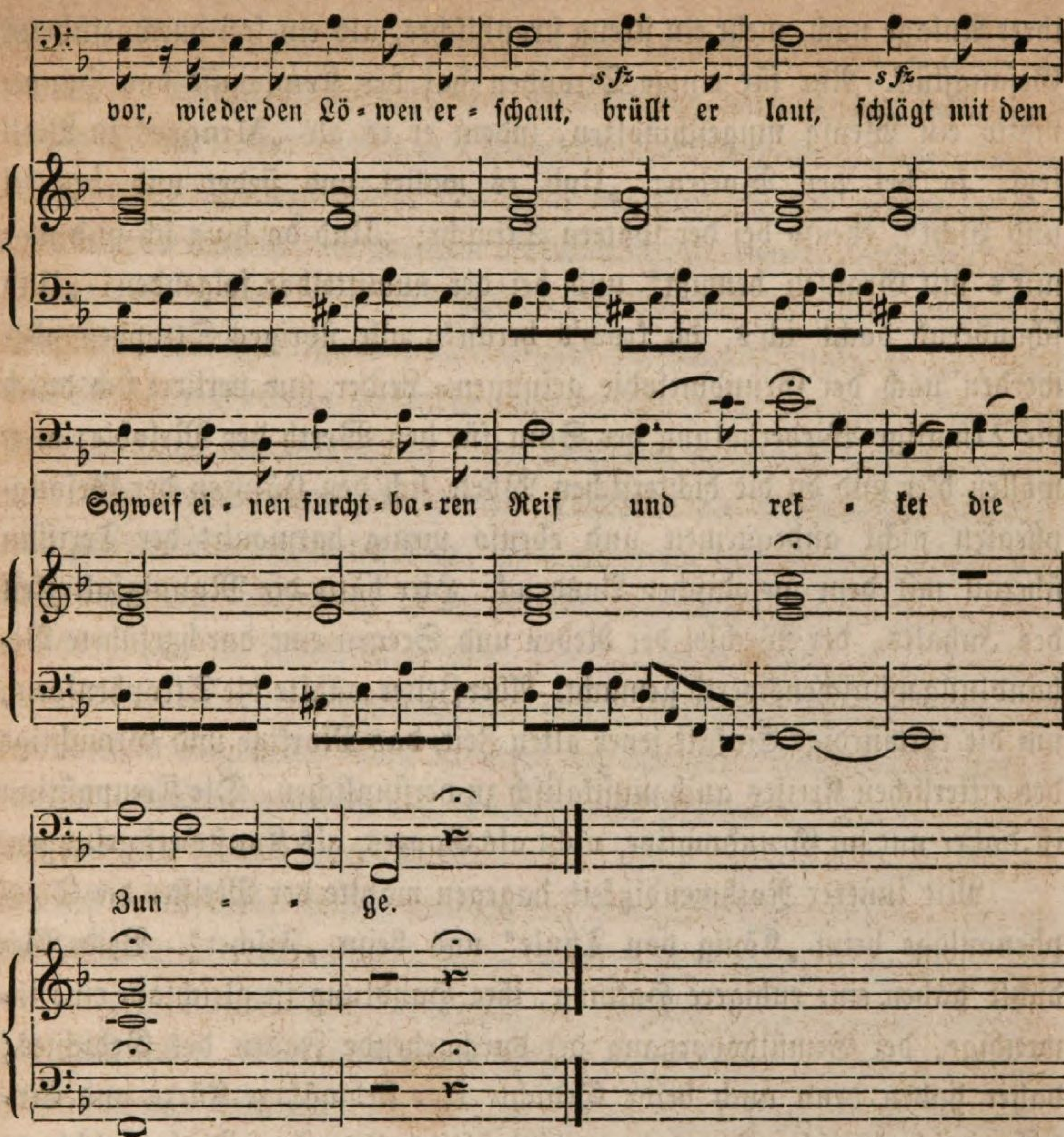
Zelter ergänzt die lyrische Weichheit Reichardt's durch das Element des Kräftigen, Markigen, Ungeheuern, womit er eine ganze Seite der Balladenkomposition bedeutungsvoll vertritt; wenigstens sind nicht die liedmäßig kleinen und ruhigen Balladen der Schwerpunkt seines Schaffens, sondern diejenigen, in denen er Ritterstolz, Heldentrotz, Riesenstärke u. s. w. in Tönen malt. Gestalten dieser Art haut er, so zu sagen, aus gewaltigen Granitblöcken, mit kolossalen Gliedmaßen und Gesichtern, und legt ihnen jene einfach großen, dröhnenden Laute in den Mund, läßt sie in so wuchtigen, erschütternden Schritten daherstolziren, daß wir uns unter riesenhafte Recken und Ritter in schwerer Rüstung versetzt glauben. Diese musikalische Freskomalerei in breiten, gewaltigen Zügen ist unläugbar die bedeutendste und eigenthümlichste Seite der Zelter'schen Balladenkomposition. Von diesem Charakter sind z. B. — um nicht alle Balladen des Meisters zu analysiren — „Der Taucher" und „Der Handschuh" von Schiller. „Der Handschuh" („Zwölf Lieder" u. s. w. 1801. Nr. 9) gehört der Anlage nach zur zweiten Methode der Balladenkomposition. Ein Hauptmotiv, an welches der eigentliche Fortschritt der Handlung in seinen wichtigsten Momenten geknüpft bleibt, geht durch die ganze Komposition, und nur die lyrischen Parthien haben freiere, mehr gesangliche Weisen, auch in andern Zeitmaßen und mit harmonischen Ausweichungen. Das Hauptmotiv aber, das gleich zu Anfang und öfter auftritt, ist von solch einfach großem, mächtigem Pathos — daher auch für die Baßstimme geschrieben

— wie die alte Ritterwelt in ihrer Zeitferne und mit ihren sagenhaft ausgereckten Gestalten es fordert.



Mit ebenso großgehaltener Malerei versinnlicht er die Grandezza, womit Löwe und Tiger auftreten: diese stolze, aber dumpfe Majestät, mit der die Bestien sich umschauen und lagern, die blutige Wuth, womit die beiden Leoparden hervorspringen, ist unnachahmlich wiedergegeben.





Die lyrischen Episoden des Gedichtes wünscht der sentimentale Zuhörer in der musikalischen Behandlung vielleicht süßlicher und schmachtender. Aber bei dem groben, massiven Grundcharakter des Gegenstandes mußten auch sie kälter und kürzer gehalten werden, als etwa in einer lyrisch zarten Dichtung: und auch diesen Ton hat Zelter richtig herausgefunden. Die Komposition zählt nicht bloß zu den gelungensten des Meisters, sondern ist zugleich einer der würdigen Schlußsteine, mit denen der Zeitraum überhaupt sich ehrenvoll verabschiedet.

In muntrerm Rhythmus zwar, aber im Übrigen von der gleichen Einfachheit und Würde ist „Der Taucher", ein Einzeldruck (Hamburg, bei Böhme, ohne Jahreszahl): auch hier schreitet das melodische Grundmotiv in markigen Intervallen dahin — der treffendste Ausdruck für den kecken, unfehlbar sich dünkenden Ritterstolz, der sich bewußt ist, etwas menschlich Unausführbares zur Lösung zu stellen. Die Komposition ist,

ihrer Anlage nach, mehr ein streng strophisches, als ein frei durchgeführtes Gesangstück. Nur für einige Strophen hat der Komponist das Hauptmotiv ein Wenig umgeschmolzen, indem er es als „Minore" in Moll setzt; so bei den Worten: „Und es wallet und siedet und brauset und zischt", ebenso bei der spätern Strophe: „Und da hing ich und war mir's mit Grausen bewußt" und bei der unmittelbar folgenden: „Und schaudernd dacht' ich's, da kroch's heran"; alle übrigen Strophen aber werden nach der Grundmelodie gesungen. Leider nur verliert sich durch die 27malige Wiederholung der Sinn für den Werth der Melodie; auch wollen hier und da die dichterischen Worte sich den Cäsuren der Gesangphrasen nicht anbequemen und ebenso wenig harmonirt der Textsinn überall mit dem melodischen Ausdruck. Hier hätte die Mannigfaltigkeit des Inhalts, der Wechsel der Reden und Scenen eine durchgeführte Behandlung wünschenswerth gemacht. Aber Zelter wählte die Strophenform, um die ehrwürdige Einfalt jener alten Zeit, das Markige und Gewichtige des ritterlichen Kreises auch musikalisch zu versinnlichen. Die Komposition ist daher nur im Grundmotive, nicht als Ganzes, als Kunstwerk gelungen.

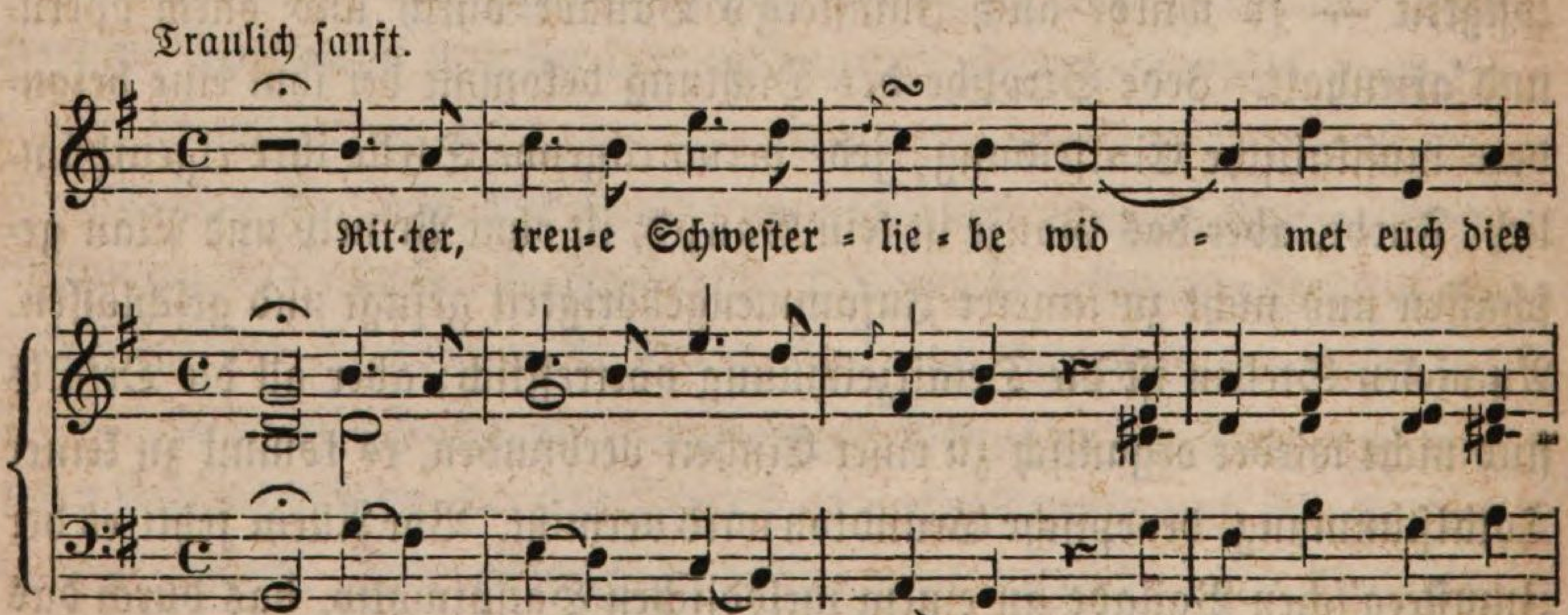
Mit innerer Nothwendigkeit dagegen wählte der Meister die Strophenanlage beim „König von Thule" und beim „Fischer". Beide Gedichte haben eine ruhigere Haltung, ihre Handlung ist gleichsam eine inwendige, der Gemüthsvorgang der durchgehende Faden des Gedichtes; daher haben denn auch beide Gedichte eine liedmäßige Kürze und Einfachheit, ein lyrischer Hauch breitet sich über beide. Im „Fischer" schlummert ein romantisches, erotisches Element, dessen dunkeln Zusammenhang mit der lyrischen Gemüthswelt der sinnige Leser leicht herausfühlt, während den „König von Thule" ein elegischer Ernst, eine wehmüthige Trauer umfließt — also gleichfalls ein stillschweigender Verwandtschaftszug mit der Lyrik des Liedes. Zwei Seiten durchdringen sich daher in jedem der beiden Gedichte: ein epischer Vorgang, der bei dem einen Gedicht in die ritterliche Sagenwelt und bei dem andern in's Naturleben fällt, und ein lyrischer Gemüthszug, dort elegischer, hier erotischer Art. Beiden Seiten entspricht nun die Zelter'sche Komposition in überraschender Weise. Beide Dichtungen sind nämlich in die lyrische Liedstrophe gekleidet und ist ihnen damit einerseits die nöthige Weichheit, Adel und Schönheit des Gesanges, gegeben; anderseits haben die beiderseitigen Melodien den knappen, recitativen Erzählungston, der den Textinhalt auf's Kürzeste und Klarste zum Ausdruck bringt. Zarte Gemüther finden möglicherweise beide Melodien


nicht melodisch, nicht schwärmerisch genug; aber das durften sie nicht sein, wenn der epische Balladenton den Grundklang darin bilden sollte, und dieser bedingt immer eine gewisse Kargheit oder Trockenheit. Unsere heutige Gefühlsüberschwänglichkeit, das feine Raffinement des modernen Empfindungslebens ist dem strengen Balladenstyl überhaupt ungünstig. Das vorige Jahrhundert aber, die Epoche Zelter's war bei ihrer maßvollern Gefühlsweise und ihrem beschränktern Darstellungsmaterial glücklicher und für diese Gattung geschickter; und gerade Zelter hat diesen Charakter der Keuschheit und Einfalt in seinen Balladen meisterlich getroffen.

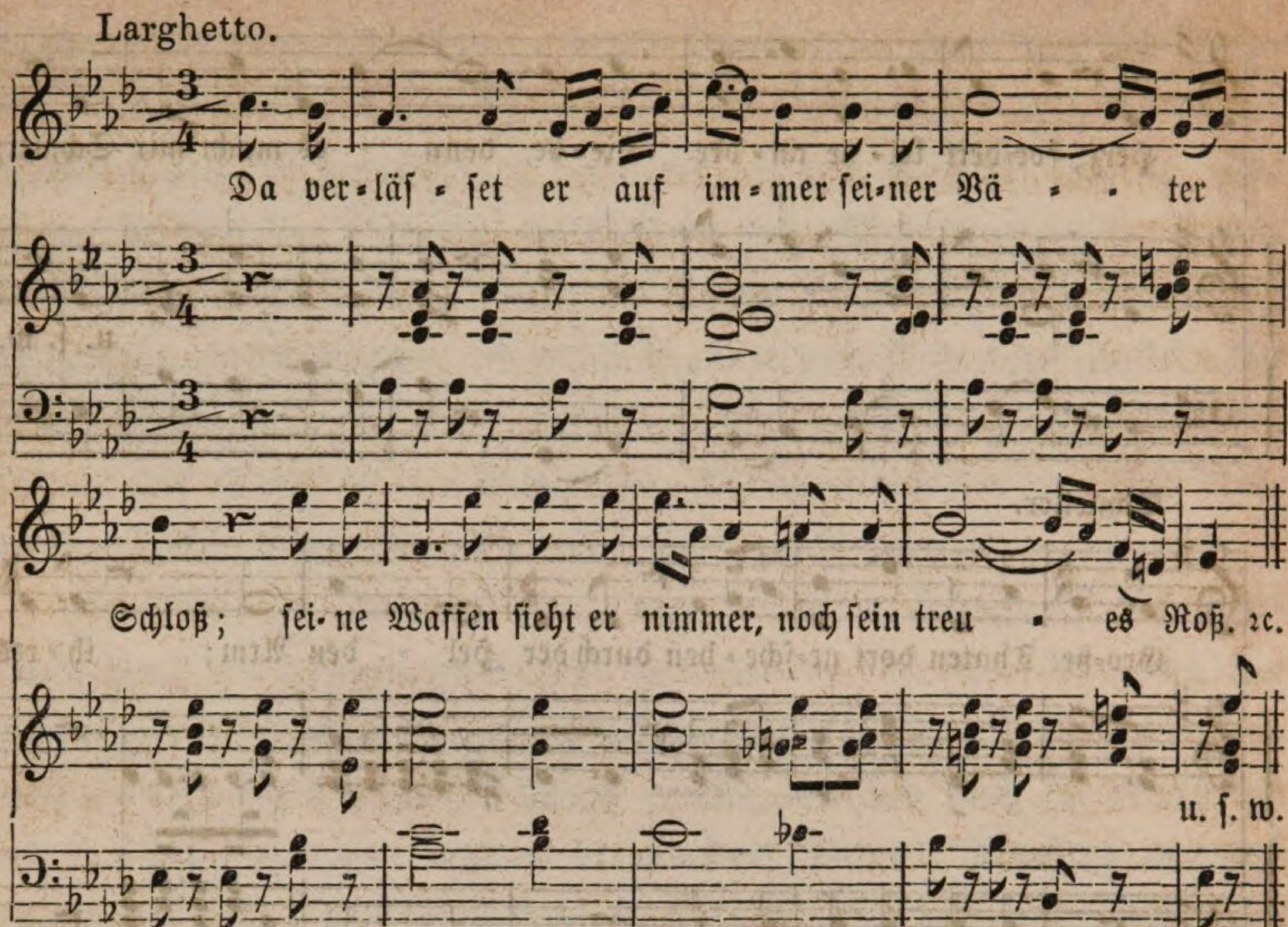
Der Repräsentant der zweiten Methode der Balladenkomposition, nämlich der dramatisch belebten, zu lauter einzelnen Scenen aufgelösten, ist Zumsteeg. Zumsteeg ist in der Gesangkomposition überhaupt Dramatiker, aber im schlechten Sinne: sein ganzes Schaffen auf diesem Gebiete ist von der effektvoll gesteigerten, wenig innerlichen Weise der Bühnenkomposition angesteckt. Wie die Oper sich aus einer wechselvollen Handlung mit verschiedenen Scenen, Situationen, Affekten u. s. w. zusammensetzt und wie sie mit starken Farben malt, theils, weil die Intensität des Stoffes es fordert, theils, weil sie auf eine große Versammlung und in die Ferne zu wirken bestimmt ist, so auch die Zumsteeg'sche Ballade. Es bleibt diesem Komponisten der Ruhm, die Ballade zuerst in größerm Maßstabe behandelt, man darf sagen erfunden zu haben, und für den ersten bestimmenden Eindruck, für den dauernden Erfolg mußte sie vielleicht gerade so behandelt werden, wie er es that: dramatisch belebt, äußerlich effektvoll. Aber ein Bewußtsein vom Wesen der Gattung, von der Methode der Anordnung, der Gruppirung, von der Einheit des Kunstwerks überhaupt hat der Komponist entschieden nicht gehabt. Der leichtlebige Süden hat es in seiner Art, sich gehen zu lassen, sich nicht an Formen zu binden und die Oper verleitete ohnehin zu bunter Mannigfaltigkeit und Fessellosigkeit — so wurde auch Zumsteeg's Ballade durch und durch opern- und arienhaft. Jede Strophe der Dichtung bekommt bei ihm eine besondere musikalische Einkleidung, jede hervorragende Stelle ihre eigenthümliche Farbe, aber das Ganze ist kein Ganzes, ist ohne Princip und Plan geschaffen und nicht zu innerer Zusammengehörigkeit gefugt und geschlossen. An vielen Stellen ist die Detailzeichnung vortrefflich; aber all die Details sind nicht wieder organisch zu einer Einheit verbunden, es kommt zu keiner Totalstimmung, der epische Grundton wird vermißt. Vor Allem fehlt es der Zumsteeg'schen Ballade an einem melodischen Hauptmotiv, das durch das

Ganze wiederkehrte und, nur nach dem Wechsel der Handlung und Stimmung modificirt oder von lyrischen Episoden stellenweise unterbrochen, den epischen Charakter der Gattung verträte; bei ihm ist Alles Episode, jede kleinste Parthie der Dichtung ein Bild für sich. Manchmal schlägt er den erzählenden Balladenton an, an einer andern Stelle singt er eine gefällige Romanze; aber das Ganze ist weder Ballade noch Romanze, sondern ein dramatisches Tableau aus heterogenen Bestandtheilen, eine Oper im Kleinen, der es nur an den handelnden Personen und der scenischen Aufführung fehlt. Jede seiner Balladen giebt dafür Zeugniß.

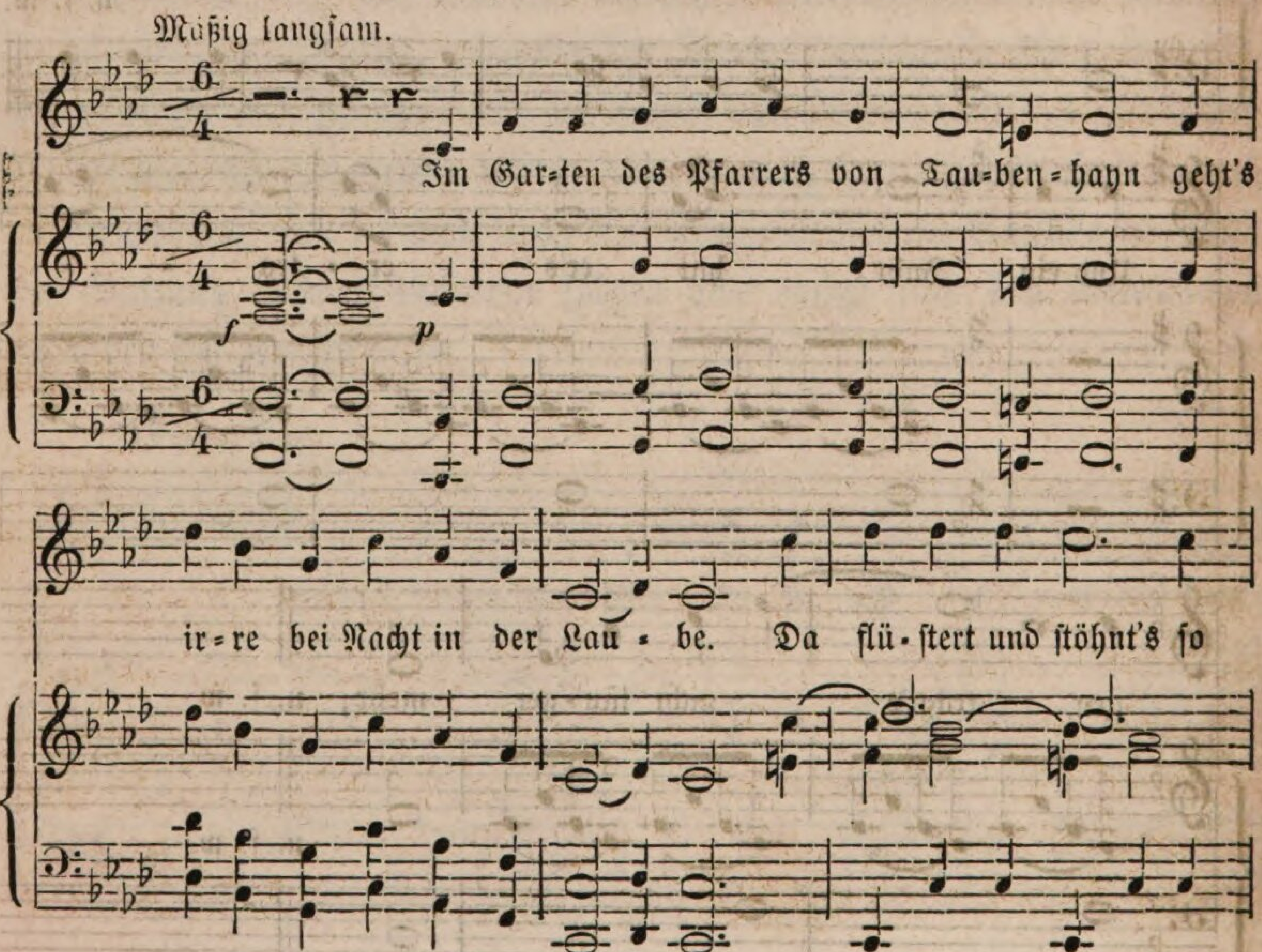
In Schiller's „Ritter Toggenburg" besaß der Komponist einen einfachen Stoff von ruhigem Fortschritt und sanftem, elegischem Ausgang, für den ein geschulter, nach Principien arbeitender Künstler eine ebenso einfach erzählende Melodie erfunden haben würde, der sich auch die bewegtern und lyrischen Parthien bequem eingeordnet hätten. Zumsteeg dagegen zerschneidet den einheitlichen Text zu Bruchstücken und giebt jedem ein apartes Kolorit. Die erste Strophe wird ein „traulich sanftes" Arioso, die nächstfolgenden sind zum Theil arienhaft, zum Theil kriegerisch oder marschmäßig, zum Theil wieder schlecht opernhaft mit abgenutzten Melodiephrasen, und die Schlußstrophe ist abermals ein romanzenähnliches Arioso. Daß der Textsinn der einzelnen Stellen bei dieser Detailmalerei im Wesentlichen getroffen sei, soll nicht geläugnet werden, ja für Bürger's volksthümliche, auf den Eindruck berechnete Balladenpoesie war vielleicht Zumsteeg's sprunghafte, mosaikartige Kompositionsweise die geeignetste. Auch kommt dem Komponisten manchmal eine Melodie, die ein glückliches Balladenmotiv abgegeben hätte; aber er weiß sie nicht festzuhalten und zu verwerthen, und so wird denn das Ganze doch keine Ballade im Sinn der Gattung. Bruchstückweise folgen hier einige von den melodischen Motiven der Komposition.




Herz; for=dert kei=ne an=dre Lie=be, denn es macht mir Schmerz.
u. s. w.
Schneller.
Gro=ße Thaten dort ge=sche=hen durch der Hel = den Arm; ih=res
Hel=mes Bü = sche we=hen in der Fein = de Schwarm, u. s. w.
u. s. w.
Und ein Jahr hat er's er = tra = =
gen, trägt's nicht län=ger mehr; u. s. w.
u. s. w.



In größern Dimensionen erneuert sich diese Textzersetzung und Miniaturmalerei in der Bürger'schen Dichtung: „Des Pfarrers Tochter von Taubenhayn"; auch diese halb sagenhafte, halb schaurige Geschichte ist zu lauter verschiedenfarbigen Tonbildern aufgereihet. Ein düstres Balladenmotiv (F=moll, $^6/_4$=Takt) leitet die Komposition ein, passend für das unheimliche Treiben im Pfarrersgarten bei Nacht und für den Spuk der Unken im benachbarten Teiche.





Ein freundliches Romanzenmotiv (F-dur, $^{2}/_{4}$-Takt) besingt alsdann des Pfarrers liebliches Töchterlein und ein ähnliches ($^{3}/_{8}$-Takt) gleich darauf das Schloß auf dem jenseitigen Berge; aus beiden aber, mit mehrmaliger Wiederholung, webt der Komponist in den folgenden Strophen die Liebes- und Verführungsgeschichte des Mädchens — ein Stück echter Balladen- und Romanzenmusik, wie er sie überall hätte durchführen sollen.

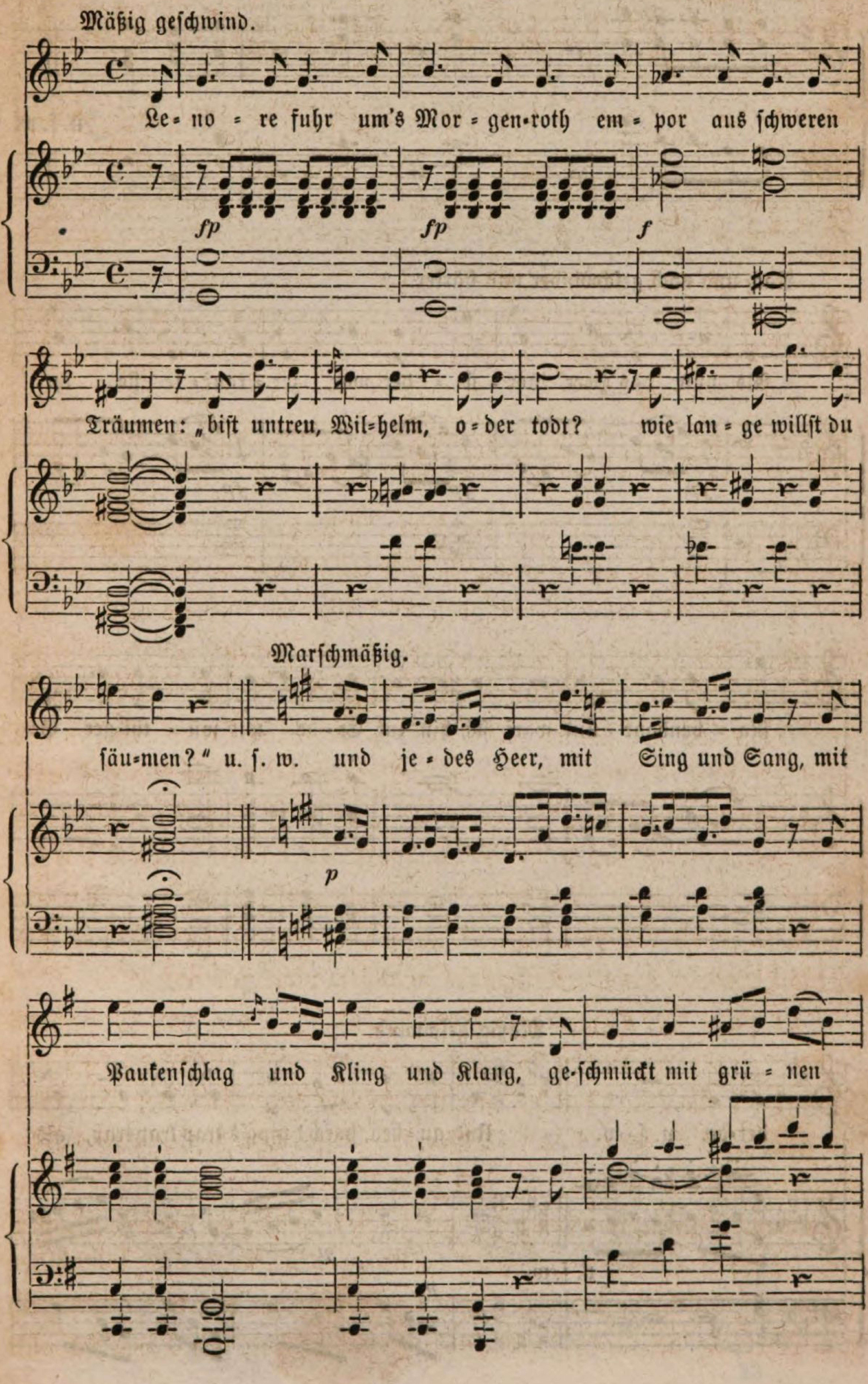




Höchst leidenschaftlich, im Styl der großen Opernarie, sind die folgenden Scenen gehalten, wo die gefallene Tochter vom Vater verstoßen wird, den Berg zum Schlosse hinanklimmt, den Geliebten um Mitleid anfleht, ihn nach seiner Weigerung verflucht u. s. w., bis zum Ende, wo sie ihr Kind tödtet und selbst den schmählichen Tod am Galgen stirbt — lauter wechselnde Tonbilder mit immer neuen Farben= und Lichteffekten. Erst in den letzten Strophen — und nur hier — erklingt noch ein Mal das Anfangsmotiv; der verbrecherische Ort der ersten Scenen ist auch die Schlußscene der Dichtung: dort sahen wir die sündhafte That, hier erfahren wir die Strafe für die That. Aber diese Wiederholung ist, nebst der romanzenartigen Mitte der Komposition, das einzig Balladenmäßige derselben; eine wirkliche Ballade hat der Komponist auch hier nicht geliefert.

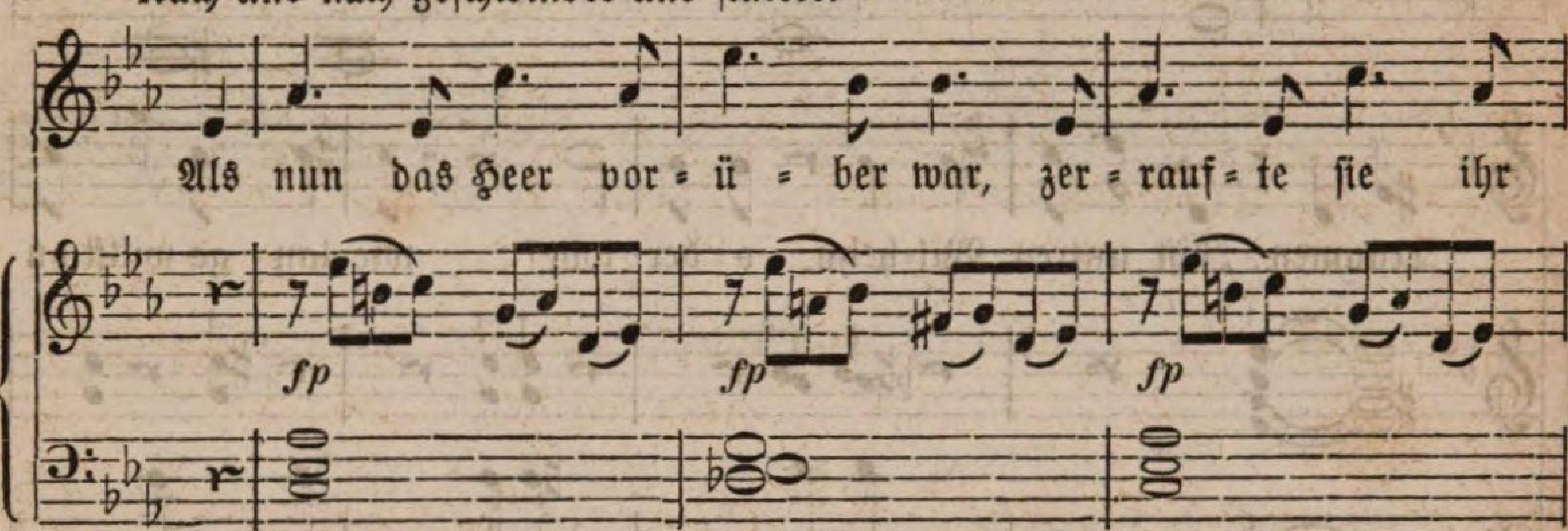
Es hieße nur Gesagtes wiederholen, wollten wir auch Zumsteeg's „Lenore" einer eingehenden Besprechung unterwerfen. Kirnberger's kleine Liedmelodie für die 32 Strophen des Bürger'schen Gedichtes war sicher kein glücklicher Gedanke; aber ebensowenig wird man diese Zumsteeg'sche Buntscheckigkeit gutheißen, die aus jeder kleinen Textnüance ein selbständiges Gesangstück zaubert und das ganze Gedicht zu einer wahren Musterkarte solcher Einzelbilder zerfasert. Zu bewundern bleibt nur, woher der Komponist, bei der großen Ähnlichkeit der Situationen und Empfindungen, diese zahllosen, immer neuen Motive genommen hat, von denen sich mit=

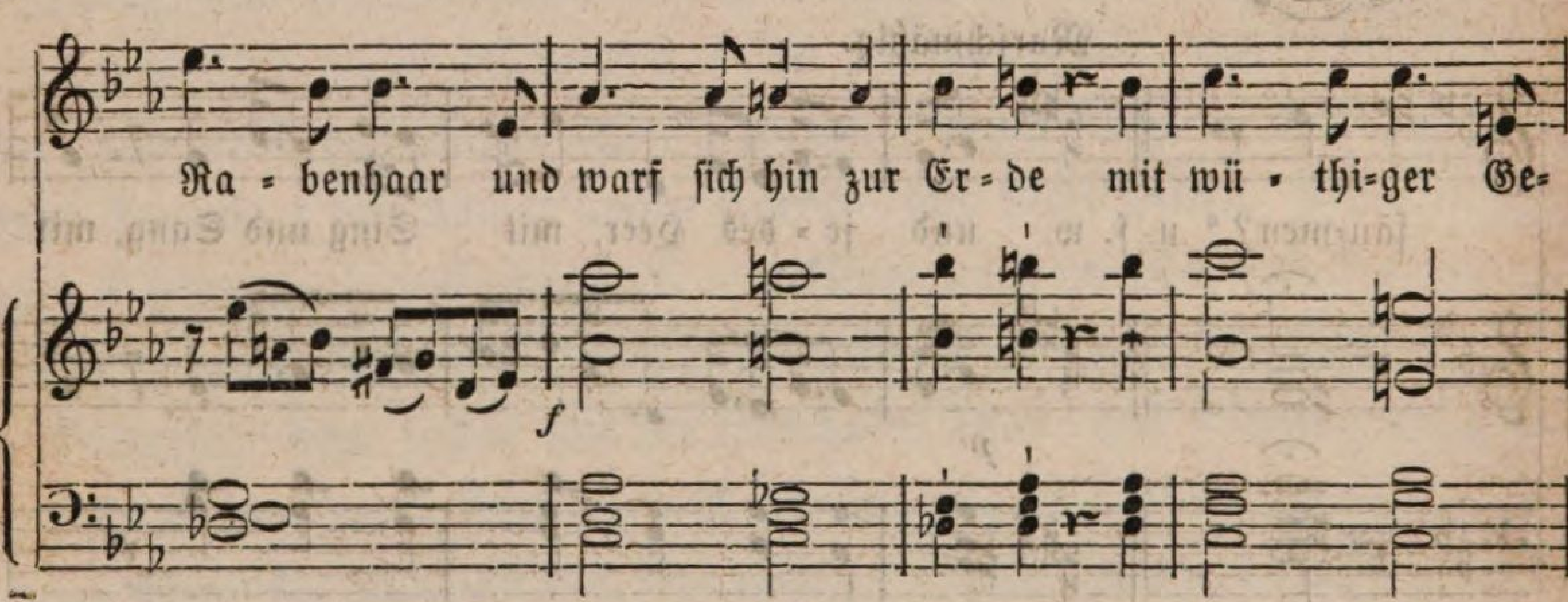
unter zehn auf zwei Seiten zusammendrängen. Als Probe hier einige von den besonders charakteristischen Stellen, die dem Leser zugleich als Aufforderung zur weitern Einsicht in die Komposition dienen mögen.



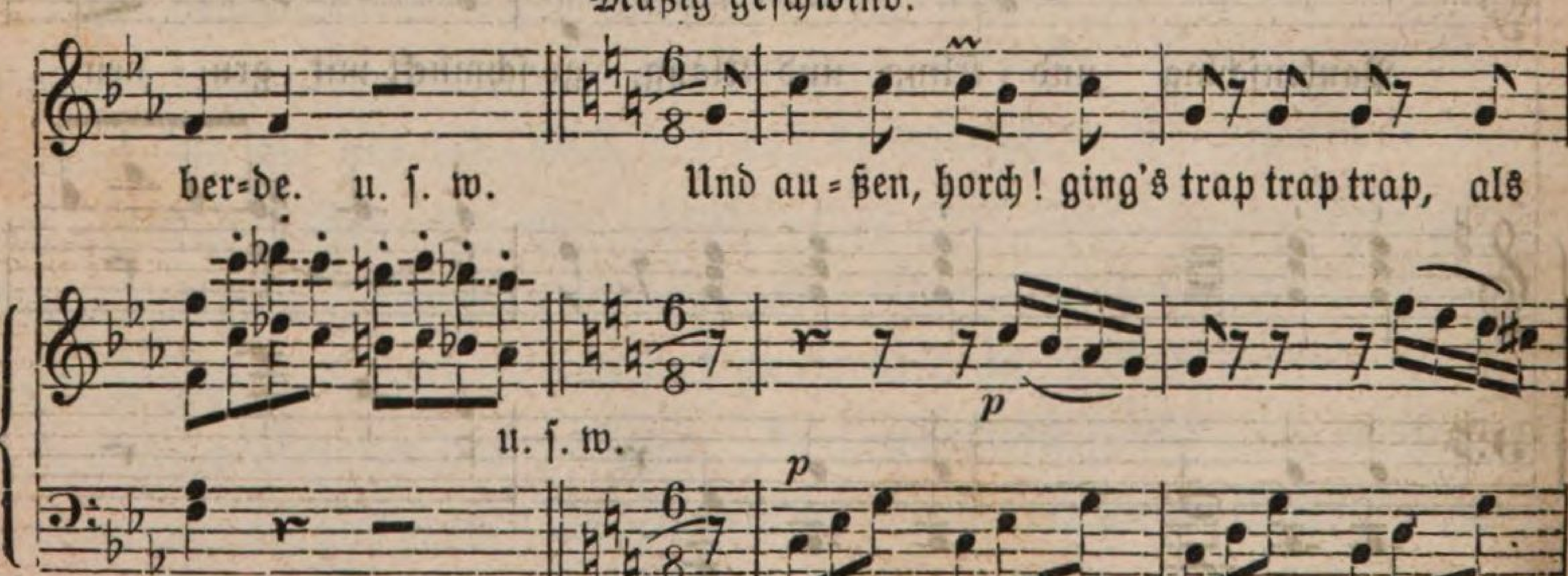


Nach und nach geschwinder und stärker.





Mäßig geschwind.




Geschwinder.
wie von Ros = ses Hu = fen; u. s. w. „Graut Lieb = chen
ꝛc.
auch? der Mond scheint hell! Hurrah! hur=
cresc.
f
rah! die Tod = ten rei = ten schnell!“ ꝛc.
Nicht geschwind.
Nun tanzten wohl bei Mondenglanz rund um herum im Krei=se, die
p
p
Gei=ster ei = nen Ket=ten=tanz und heul=ten die=se Weise: „Ge=



Es müßte befremden, wenn diese lebendige, sinnlich ergreifende Gattung der Ballade, wie wir sie besonders von Zumsteeg behandelt sehen, nicht breittretende Nachahmer in Athem gesetzt hätte, die von der neuen Methode freilich nur die Handgriffe gedankenlos festhielten, ohne die Sache selbst zu fördern; zumal die bei der Bühne beschäftigten Musiker inspirirten sich sofort mit dem dramatischen Operngenius und bearbeiteten effektvolle Balladen selbst oder nur Monologe aus Schauspielen, und das Publikum ließ sich von diesem leidenschaftlichen Bühnengesange außerhalb der Bühne gern begeistern; ja die Meister der Ballade selbst behagten sich in dieser bequemen Breite des Durchkomponirens auch solchen Dichtungen gegenüber, bei denen diese Methode mit Recht in Frage gestellt werden konnte. Unkünstlerisches und Geschmackloses, wie in früherer Zeit, wo z. B. ein gewisser Kunzen Bürger's „Lenore" als fortlaufendes Klavierstück bearbeitet hatte, wobei nur die in dem Gedicht vorkommenden Reden der handelnden Personen gesungen, die erzählenden Strophen aber

bloß gesprochen wurden — dergleichen wurde jetzt allerdings nicht mehr gehört, solcher Plumpheiten war der geläuterte Schönheitssinn denn doch nicht mehr fähig. Aber auch Originelleres und Tüchtigeres, als die schon genannten Leistungen eines Zelter und Zumsteeg ließ sich gleichfalls nicht mehr erwarten. Reichardt komponirt in seiner verständigen, geschmackvollen Weise Göthe's „Geistesgruß", jedoch ohne die treffende Schärfe des dramatischen Ausdruckes; der kernige Zelter wagt sich an „Gretchens" halb elegisches, halb leidenschaftliches „Meine Ruh' ist hin" und behandelt diesen Klaggesang in scenisch belebter Durchführung; aber wie schwer und künstlich ist die Konception, die Erfindung des Ganzen, wie überladen voll das Akkompagnement! Der etwas spätere Fr. Schneider, trocken und poesielos wie er ist, löst den Schlegel'schen „Arion" in Zumsteeg'scher Manier zu einer Reihe wechselnder Einzelbilder auf; Andr. Romberg transponirt Schiller's „Sehnsucht" in Musik, ebenso den zweiten Monolog der Jungfrau von Orleans: „Die Waffen ruh'n, des Krieges Stürme schweigen", letztern als Opernscene behandelt, ferner den „Grafen von Habsburg", gleichfalls durchkomponirt und sogar mit kleinem Orchester ausgestattet — Alles verständig und richtig, tadellos korrekt, aber — wie wenig lebendig und zutreffend!

Eine naheliegende Konsequenz dieser Dramatisirung der Ballade und verwandter Bühnendichtungen ist die Bearbeitung jeder beliebigen längern Dichtung in der Ausführlichkeit ihrer Stimmungen und des vorgestellten Scenenwechsels, selbst solcher Dichtungen, die statt der Handlung nur fromme Betrachtungen oder überschwängliche Visionen enthielten; auch dann noch suchte die Musik durch mannigfaltigen Styl und frappante Lichter die weinerliche Sentimentalität wirkungsvoll zu machen. Tiedge's „Urania" z. B. hat keine Handlung, sein Schäferroman „Alexis und Ida" schwebt ganz im Dunstkreis süßlicher Gefühle: dennoch komponirte der Preuß. Kapellmeister Himmel (1765—1814) beide Dichtungen nach derselben Methode opernhafter Ausführlichkeit und dramatischen Scenenwechsels. Ähnlich schrieb der Wiener Quartettkomponist Gyrowetz (1763—1850) zu seinen höchst matten Liedern neben der Klavier- auch eine Harfenbegleitung, wie Spätere sich mit dem Akkompagnement sogar bis zur wandernden Guitarre des Straßengesanges degradirten. Die Tendenz in die Breite, die Neigung zu bilderreicher Mosaikmalerei und damit zu populärer Verallgemeinerung der neuen Gattung lag damals — man möchte sagen in der musikalischen Luft und wurde selbst auf

nichtdramatische Dichtungen ausgedehnt. Man sieht hier recht deutlich: es kam den Komponisten weniger auf die Gattung der Ballade und Romanze an, die ja ohnehin wesentlich dichterischen Ursprungs sind, sondern überhaupt nur auf eine Gelegenheit, größere Dichtungen dramatisch wechselnd und lebendig durchzukomponiren, wie dies nun einmal durch den Drang der Liedentwickelung herbeigeführt worden war und als ein Bedürfniß im Geschmacke jener Zeit lag. Und mit diesem breiten Strome dramatisch ausgeführter Gesänge, wozu man das kleine Strophenlied schließlich ausgeweitet hatte, verläuft die Periode noch ein gut Stück in's neue Jahrhundert herein und huldigt dieser Methode ohne Bewußtsein und Nöthigung auch da noch, als schon ganz andere Kräfte sich für die nunmehrige Weiterentwickelung des Liedes im Verborgenen rüsteten.

Angesichts solcher Erscheinungen, wie dieser letzten, zusammengenommen mit dem Rückblick auf die ganze durchlaufene Entwickelung während dieser Periode wird man zu dem Geständniß gedrängt: weitab von seiner einfachen Gestalt hat sich das Lied verirrt, untergegangen ist es in der opernhaften Balladenscenerie, kaum noch eine Spur ist geblieben von der kleinen Strophenform, von der diese ganze Balladenmusik ihren Ausgang nahm. Man könnte diese Konsequenz eine Entartung nennen, läge sie nicht im Begriffe der Entwickelung, die überall aus dem Kleinen das Große hervortreibt. Nur im naiven Volksgesange hat sich das kleine Lied erhalten und wird sich erhalten, weil das Naive als eine psychologisch berechtigte Geistesstufe auch in der entwickeltsten Kultur sich forterhält, beruhend auf dem unlösbaren Zusammenhange unseres Wesens mit der Natur und auf der sittlichen Idealität der Natur für den Geist. Das Kunstlied aber mußte sich weiterbilden, unbekümmert um seinen kleinen Anfang und um die Gefahren des Weges. Solche Gefahren entstehen ihm aber nur, wo es seine Herkunft, seine wahre Gestalt vergißt, wie in der dramatisirenden Ballade der letzten Stufe. Wo es dagegen an seiner Grundweise festhält, da erscheint alle künstliche Erweiterung und Umschmelzung des kleinen Liedes nur als die Nothwendigkeit eines organischen Prozesses, nur als künstlerische Pietät gegen die Grundgattung. Der Kunstgesang wird nie wieder zur ersten Einfalt des kleinen Liedes zurückkehren; aber er soll es auch nie aus dem Auge verlieren noch von der Hand lassen: denn in dessen Grundform und der Treue gegen diese liegt sein ganzes späteres Glück, die Möglichkeit seiner naturgemäßen und erfolgreichen Vervollkommnung. Die durchlaufene Periode hat den Reiz

und den Werth, uns die kleine Anfangsform und deren allmälige Ausspinnung zu den verschiedenen Stufen anschaulich vorgeführt zu haben.

Das Lied außerhalb Deutschlands.

An der Entwickelung des Liedes hat das Ausland, wie wir uns erinnern, während der ganzen mehrstimmigen Periode, bis zur Wiederauffindung der Einstimmigkeit (gegen 1650) Theil genommen; und schon damals hat jede Nationalität ihre specielle Begabung für diese oder jene Seite der Musik hervorgekehrt: die Italiener für die äußerlich melodiöse, die Franzosen für die rhythmisch accentuirte Melodik. Von da an aber hört ihre Betheiligung am Liede auf und sie bilden statt dessen, vermöge einer anders gearteten Naturbegabung und Musikauffassung, eine andere Gattung heraus, die nach dem Gesammtprozesse der Musikentwickelung damals im Aufgange begriffen war und deren erste Versuche sogar der Anlaß zur Entdeckung jener Einstimmigkeit geworden sind, die auch unserm Liede, dem Kunstliede das Dasein geben sollte — diese Gattung war die Oper. Für diese waren die erforderlichen Bedingungen bei beiden Völkern vorhanden; für das Lied aber fehlte es ihnen an all' den in die Tiefe gehenden Geistesprozessen und Kulturelementen, welche gerade die Produktivität im Liede, dieser gemüthvollsten Musikgattung, fordert. Kein uralter Volksgesang sprach bei diesen Völkern das reiche Gefühlsleben des Volkes aus, keine Reformation hatte sie aus Bevormundung und Knechtung zur Freiheit der Geister und Gewissen, zum freudigen Gefühl des Menschseins, zu originaler Erfindung entbunden, keine Lyrik, wie in Deutschland, feierte dort eine Verjüngung, einen Aufschwung zu klassischer Blüthe. So lange das Lied bloß mehrstimmige Tonsatzstudie war und mit unproduktiver Geschicklichkeit nach Regeln gehandhabt werden konnte, haben auch Franzosen und Italiener es gepflegt, aber schon die nächste Konsequenz, den Schritt zur einstimmigen Melodie, nicht mit der innern Nothwendigkeit vollzogen, wie die Deutschen; und zumal das Lied selbst, dieser reinste einstimmige Seelenerguß, konnte von ihnen, ohne die obigen Voraussetzungen und vor Allem ohne seelisches Leben, keine Pflege erwarten. Ihr mehr äußerliches, auf sinnliche Erregung gerichtetes Kunstbedürfniß fand den angemessenen Spielraum in der Oper, die selbst ein äußeres Geschehen zum Inhalt hat und diesen für den Masseneindruck in großen,

scharf markirten Zügen versinnlicht. Die Franzosen ergriffen die Oper theils von Seiten des Pointirten und Koketten, theils des Energischen und politisch Tendenziösen und hatten dafür die scharfen Accente einer Rhythmik in Bereitschaft, in der sich die Klarheit und Willenskraft dieser Nation musikalisch reflektirt. Den Italienern dagegen war die Oper nur ein Tummelplatz der Stimmfertigkeit und Stimmenschönheit und diese gestaltete sich zur äußerlich melodiösen, phrasenhaften Kantilene. Was dagegen an Liedern bei beiden auftaucht, beschränkt sich auf jenen örtlich und landschaftlich gefärbten Volksgesang, der überall naturalistische Erfinder und Verbreiter findet, auch wo kein eigentliches Volkslied als Gemüthsbedürfniß in der Masse des Volkes lebt. Dies vereinzelt zum Vorschein kommende Lied erwächst im Volke aus individuellen Zufällen, aus politischen und socialen Vorkommnissen, dringt aus dem Kunstgesange, der sich der Erfindungen des Volksgeistes gern bemächtigt, als Opernkouplet wieder in die Masse u. s. w. Aber das Lied als selbständige Gattung des Kunstgesanges, als Zweig der nationalen Produktion sowie der Musikentwickelung im Ganzen haben jene Völker nicht gekannt: von dieser Seite betrachtet, in Bezug auf künstlerische Pflege und Weiterentwickelung war das Lied ein Privilegium der Deutschen. Es können daher auch nur verhallende Nachklänge der Vorperiode sein, was sich zu Anfang der unsrigen im Auslande noch von Liedern zeigt, wie z. B. die italienischen Kanzonen und Kanons, diese unlyrischen Spielarten des eigentlichen Liedes; oder es sind ganz zerstreute Versuche, wie sie überall von den Kunstmusikern zeitweise als flüchtige Einfälle hingeworfen werden — Lieder oder liedähnliche Gesänge, in denen sich die zur übermüthigen Spielerei gewordene Formherrschaft ausleben will oder eine seltene lyrische Regung noch einen letzten Ausdruck sucht u. dgl. Ein Zeugniß aber für die wahre Begabung der betreffenden Komponisten oder für die produktive Kraft der Nation sind solch ephemere Erscheinungen nicht; sie entstehen nicht mit innerer Nothwendigkeit und reihen sich dem eigentlichen Entwickelungsprozesse nicht ein. Sie werden daher auch in unserer Darstellung nur mit einer kurzen Besprechung abgefunden und, als verschwindender Anhang, hier an den Schluß des Ganzen gestellt werden dürfen.

Aber auch aus speciell musikalischen Gründen war bei Franzosen und Italienern ein Interesse am Liede nicht zu erwarten. Frankreich hatte an der eigentlichen Wiederauffindung der Monodie sich nicht betheiligt, die französische Kontrapunktik nicht mit Bewußtsein und bestimmtem

Streben auf dies Ziel hingearbeitet, das einstimmige Lied war daher dort nicht eigne That, kein selbstverdientes Besitzthum der Nation, keine Konsequenz der Entwickelung. Frankreich hatte kein anderes einstimmiges Lied, als das Volkslied, soweit ein solches dort überhaupt vorhanden war; und was es von einstimmigem Kunstgesange besaß, hatte es entweder aus Deutschland überkommen, oder es sich mit jener instinktiven Erfindung selbst gegeben, bei der zuletzt die Polyphonie auch in der geistlosesten Behandlung ankommen mußte; eine völlig originale Erfindung aber, oder ein nothwendiges Ergebniß des Entwickelungsprozesses war es nicht. Die Entwickelung des Liedes kommt dort vielmehr mit dem Aufhören der kontrapunktischen Tonsatzoperationen, die ohnehin mehr an den Scharfsinn und das mechanische Geschick, als an die ideale Produktivität appellirt hatten, zum Stillstand und verharrt fortan auch in dieser Stagnation. Ganz ähnlich ist die Stellung Italiens zum Liede. Zwar hatte die italienische Kontrapunktik sich die Operationen der Satzkunst sehr angelegen sein lassen und es darin zu einer staunenswerthen Virtuosität gebracht. Aber als diese Kunst durchgeprobt und allseitig erschöpft war, hörte auch hier das Interesse am Liede auf. Nur entwickelte sich in Italien — was in Frankreich weit weniger der Fall war — aus den Arbeiten im mehrstimmigen Tonsatze die Einstimmigkeit mit der bestimmten, klar erkannten Absicht, statt der bisherigen Polyphonie es nun einmal mit dem Sologesange und dessen sinnrichtiger Textrecitation zu versuchen. Aber auch hier wurde die Erfindung nicht, wie in Deutschland, im Liede gemacht, weil auch in Italien das Lied nicht Volksbedürfniß, nicht Eigenthum der Nation war. Nur angewandt auf das Lied hat man die neugefundene Einstimmigkeit dort und von diesem Zeitpunkte an einstimmige Lieder gesungen, wie man bis dahin mehrstimmige gesetzt hatte. Aus dem Drange der Entwickelung aber, aus dem Bedürfniß des Seelenlebens ist auch in Italien das einstimmige Lied nicht hervorgegangen. Deutschland allein vollzog die Wiederauffindung der Monodie im Gebiete des Liedes selbst und nahm daher auch dessen Weitergestaltung allein in die Hand.

Wir dürfen daher bei unsern Nachbarn weder jenseit des Rheines noch jenseit der Alpen Analogien mit den einzelnen Stufen der deutschen Liedgeschichte in der vorliegenden Periode suchen: nicht jene mechanisch syllabirten Melodien, auf die sich das wieder einstimmig gewordene Lied H. Albert's und seiner Nachfolger zunächst beschränkte; nicht das unter dem Einfluß der Opernarie stehende Lied mit seiner zwar vielfach gespreizten oder

phrasenhaften Melodik, aber auch mit wachsender Formgewandtheit und Ausdrucksfähigkeit; nicht die Erweiterung der kleinen Liedstrophe zum durchkomponirten Liede, sowie zur Ballade und Romanze. Nur in einem Punkte läßt sich eine Übereinstimmung zwischen der Musikentwickelung des Auslandes und der deutschen Liedgeschichte wahrnehmen: das ist das zeitweise Verhältniß des Liedes zu den übrigen Musikgattungen. Eine ganze Epoche in dem Prozesse des deutschen Liedes haben wir an uns vorüberziehen sehen, wo die selbständige Liedproduktion fast eingeschlafen war, dafür aber die Lyrik der Musik sich in die großen Gattungen der Oper, des Oratoriums, der Instrumental- und Kammermusik zurückgezogen und hier in den ariösen, pastoralen Mittelsätzen Gestalt gewonnen hatte. Zumal in der frühesten deutschen Opernphase, der Hamburger, ist das Lied ein höchst einflußreicher Faktor der musikalischen Komposition, wie ja z. B. in Ad. Krieger's und Reinh. Keiser's Opern die liedmäßigen Arien die bei weitem besten Bestandtheile waren; und das spätere Singspiel Ad. Hiller's, Reichardt's u. A. hat nicht bloß seine Stärke, seine Volksbeliebtheit und Lebenskraft in seinen Liedern, sondern verdankt dem Liede geradezu seine Existenz. Eine ähnliche Wahrnehmung nun machen wir in der französischen und italienischen Gesangmusik jener Epoche. Ein selbständiges Lied haben beide Völker, wie gesagt, nicht besessen; aber was von Gemüthsfond, von seelenvoller Erfindung in ihnen lebte, das hat sich auch dort in die Oper, diese einzige Musikgattung beider Völker, geflüchtet. Besonders die französische Chanson war gleich von Hause aus — man erinnere sich der Chansons in den Liederspielen Adam de la Hale's (schon um 1280) — so formfertig, so graziös und ausdrucksvoll — weit mehr, als das schwerfällige deutsche Volkslied, daß die junge Oper kein willkommneres und passenderes Element wählen konnte, als sie. Rühmen doch sogar noch die Herausgeber der „Oden mit Melodien" (Berlin, 1753) im „Vorbericht", daß die Franzosen nicht bloß „mehr auf die Melodien ihrer Lieder gesehen", als die Deutschen, sondern auch „viele derselben so leicht und natürlich gemacht haben, daß das gantze Land voll Gesang und Harmonie geworden sei". In den Opern des fruchtbaren Lully um 1700, eines Zeitgenossen der Deutschen Ad. Krieger und Reinh. Keiser und seit 1672 mit 26 selbständigen Opern vertreten; ebenso in den Opern des volksthümlichen Méhul und Grétry, gleichzeitig mit dem Deutschen Hiller, und nicht minder in denen der gleichzeitigen Italiener finden sich eine Menge Airs und Chansons von so zierlicher

Kleinheit und von solch reizender Naivetät des Ausdrucks, daß sie den besten Arien und Liedern in der damaligen deutschen Operette die Spitze bieten; ja manche deutsche Liederkomponisten haben sogar Singweisen des Auslandes in ihre Sammlungen aufgenommen, wie z. B. Joh. André ein äußerst liebliches Lied von Grétry („Lieder und Gesänge beim Clavier." 1. Heft. Berlin, 1779. S. 10). Und auch die nächste Folge dieser Erscheinung dürfte sich im Auslande nachweisen lassen, wie sie am deutschen Liede hervortritt: daß nämlich nun auch von der Oper eine Rückwirkung auf das selbständige Lied überging, indem sie theils dessen kleine Dimensionen erweiterte, theils dessen beschränkte Darstellungsfähigkeit steigerte und wirksamer machte. Hätten wir es hier nicht mit dem selbständigen Liede allein zu thun, ohne Rücksicht auf das angewandte, in den großen Tongattungen eingestreuete Lied, so würde eine speciellere Prüfung der französischen und italienischen Opernliteratur des vorigen Jahrhunderts zu überraschenden Resultaten in beiderlei Hinsicht führen: der Schatz wirklicher Liedmelodien in jenen Opern und die Überzeugung von der größern Gewandtheit des spätern Einzelliedes in Folge der Einwirkung der Oper würde die Mühe eingehender Specialforschung reichlich lohnen. Neben diesem Ergebniß verschwindet Alles als unbedeutend, was sich etwa von liedähnlichen Produkten außerhalb der Oper bei beiden Völkern nachweisen läßt.

Es bleibt für das Ausland bezeichnend, daß, während in Deutschland das einstimmige Lied schon zu voller Herrschaft gelangt war, sich die Gesangmusik bei Franzosen und Italienern noch immer in den gewohnten Sätteln der polyphonen Satzkunst wiegt.

In der Pflege der französischen Chanson ist während des 17ten Jahrhunderts, und zwar gleich von 1600 an, numerisch eine auffallende Abnahme und methodisch der naturgemäße Fortschritt von polyphoner Behandlung zur einstimmigen Melodie bemerkbar, ganz ähnlich, wie in der Entwickelung des deutschen Liedes. Zugleich stand die Chanson noch ganz im Dienste praktischer Zwecke, indem man sie als Tanz- und Trinklied verwendete („pour danser et pour boire"), zu welchem Behufe sie, wollte sie anders die nöthige Leichtigkeit und erheiternde Kraft haben, nothwendig einstimmig gesungen werden mußte. Hiermit war die Chanson, nach Jahrhunderten kontrapunktischer Irrnisse und Wirrnisse, ihrer ursprünglichen Bestimmung zurückgegeben, eine muntere Singweise zur persönlichen und geselligen Ergötzung zu sein.

Von den italienischen Gesanggattungen leistet das Madrigal der neuen Strömung, nämlich der Reduktion zur Einstimmigkeit, am Hartnäckigsten Widerstand, ja das Madrigal ist sogar bis zu seinem letzten Athemzuge niemals einstimmig geworden, sondern scheidet im vollen Glanze der Vielstimmigkeit, aber bei seiner unverwüstlichen Lebenszähigkeit so spät, daß es noch weit in die erste Hälfte der vorliegenden Periode hereinragt und selbst noch mitten in der Einstimmigkeit von berühmten Meistern gepflegt wird. Vom einstimmigen Liede steht das Madrigal unter allen Gattungen am Weitesten ab, kein einziger Berührungspunkt läßt sich zwischen ihm und dem schlichten Liede entdecken. Endlich stirbt es — an übergroßer Bravour, d. h. an Erschöpfung seiner stereotyp und mechanisch gebrauchten, inhaltsleer gewordenen Formen. (Vgl. Bd. II. S. 441. 442.)

Um so kümmerlicher fristen, schon seit etwa 1620, die italienischen Kanzonen und Kanzonetten ihr Dasein. Selten nur erscheint noch eine Sammlung solcher, und die erscheinen, sind von religiöser Tendenz („Canzoni spirituali e morali"). Aber, abweichend vom Madrigal, finden sie sich, neben immer noch 4- und mehrstimmiger Behandlung, zur Einstimmigkeit hindurch, zur edeln und gebildeten Kunstmelodie, die jedoch gleichfalls mit dem Liede als solchem keinerlei Verwandtschaft hat. Ein Bild dieser Gattung geben u. A. die zwei- bis vierstimmigen „Canzoni Madrigalesche" von Benedetto Marcello (Bologna, 1717). Dieselben bestehen eine jede aus mehren Sätzen, jeder mit besonderm Thema und Tempo, und auch die Tonart bleibt der Grundtonart nur verwandt. In den zweistimmigen treten die Stimmen, Sopran und Alt, in Nachahmungen von einem oder zwei Takten ein, wobei das Thema zu Anfang im Grundton, das zweite Mal in der Quinte oder Quarte erscheint. Zuweilen trägt die eine Stimme das Thema ganz vor und die zweite setzt erst nach Beendigung desselben ein. Selten verlassen die Stimmen die kanonische Strenge und erweichen sich zu melismatischen Kantilenen von Terzen- oder Sextengängen. Die einzige Begleitung ist der Fundamentalbaß, und zwar in gleichmäßigem, würdevollem Viertelschritt; ausnahmsweise nur wirft der Gestrenge seine Amtswürde bei Seite und schließt sich den bewegtern Figuren der Singstimmen an. Als Beispiel von einstimmiger Behandlung gebe ich hier den ersten Theil einer kleinen „Canzone" von Gasparini, mit dem Zusatz auf dem Titel: „La Musica e le parole sono del celebre Abbate Gasparini, Maestro di Capella in Torino" (Ohne Jahreszahl, vermuthlich um 1730).

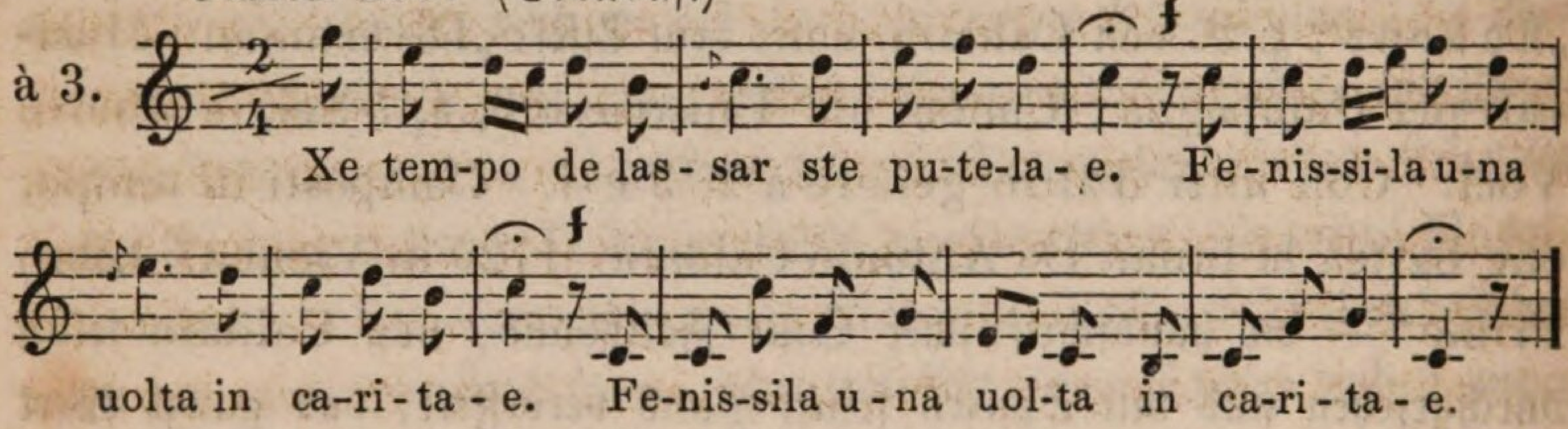


Am Nächsten kommen der einstimmigen Melodik des Liedes die „Kanons“, z. B. von Caldara, unter dem Titel: „Divertimenti Musicali per Campagna; Canoni all' Unisono à 3, 4, 5 Sei, e à nove Voci. Con altri d'altro genere à 2, 3 e 4. Composti in tempo, che battea la luna. Da Antonio Caldara. 1729 in Vienna. Libro Primo“ — ein handschriftlicher Quer-Folioband, von Caldara selbst durchgesehen und mit Spuren seiner Hand verbessert; das ganze Werk 5 Bücher umfassend. Den liedähnlichen Charakter wird man den Kanons um so bereitwilliger zuerkennen, wenn man sich überzeugt, daß sie thatsächlich auf dem Übergange von der kontrapunktischen Behandlung zur Einstimmigkeit, auf der Mitte zwischen Polyphonie und Monodie liegen. Zwar wirken in ihnen noch mehre Stimmen zusammen, aber jede einzelne singt doch nur die Melodie und zwar nach ihrer ganzen Länge und Integrität. Mehrstimmig wird dieser Gesang nur dadurch, daß die einzelnen Stimmen auf die einzelnen Stufen des Dreiklangs übereinander treten und so die einfachste Harmonie, nämlich die rein diatonische, erzeugen — ebenso einfach, wie die von den einzelnen Stimmen durchgeführte Melodie. Fast durchgängig sind die Motive dieser Kanons leichte, kurze, gefällige Melodiesätzchen, die dem Liede, wie gesagt, nicht ganz unähnlich sehen; dennoch hört man auch ihnen, als Kunstprodukten, die vornehme Kühle und Glätte der Empfindung an. Als die liedähnlichsten darunter möchte ich folgende auszeichnen:

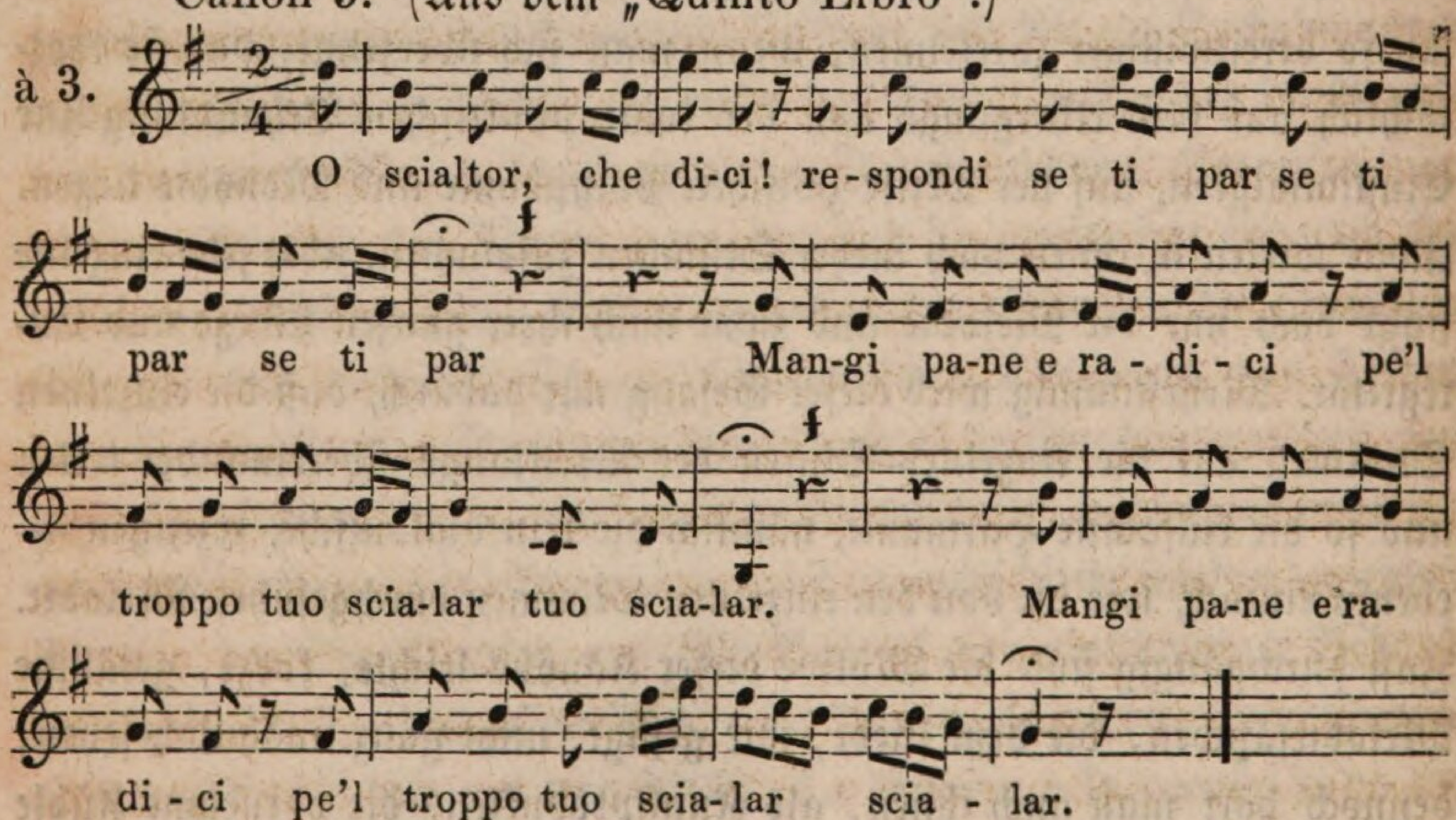
Canon 232. (S. 94 des „Libro Primo".)



Canon 233. (Ebendas.)



Canon 5. (Aus dem „Quinto Libro".)



Resultat und Nachwort.

Ein übersichtlicher Rückblick auf die durchlaufene Periode wird deren Stellung in der Musikgeschichte im Ganzen, wie ihren Antheil an der Liedentwickelung im Besondern in's Auge zu fassen haben.

Dieser Zeitraum hat zunächst eine allgemeine musikalische Bedeutung, ganz abgesehen vom Liede. Es ist vor Allem der Zeitraum der beginnenden Mündigkeit der Musik: erst jetzt wird sie, nach den Schul- und Lehrjahren arithmetischer Formoperationen, Meisterin der Form, wirkliche Kunst, Kunst der Gefühlsdarstellung. Bisher nur berechnend und bauend, zusammensetzend und verbindend, ohne Rücksicht auf Inhaltsausdruck und Klangschönheit, strebt sie jetzt, mit den geschmeidig gewordenen Formen wirklich etwas zu sagen. Bisher nur die Regel, die Anwendung der Gesetze als ihre einzige Aufgabe erkennend, bemüht sie sich von nun an, einen wirklichen oder vorgestellten Wortinhalt entsprechend und erkennbar in Tönen zum Ausdruck zu bringen. Bisher nur ein Produkt halb der scharfsinnigen Berechnung, halb der mechanischen Technik, erwächst sie fortan aus dem Boden der Empfindung und schwellt ihre Schöpfungen mit dem belebenden Odem des Zeitgeistes wie des individuellen Gefühls.

Mit dieser Tendenz auf den Wortausdruck hängt es zusammen, daß die Musik erst jetzt anfängt, auf den Text Werth zu legen, den Text als das eigentliche Objekt der Tondarstellung zu betrachten und sich so erst als wahre Gesangmusik zu begründen. Textworte zwar hatte die Musik von allem Anfange gehabt; aber sie hatte dieselben über der einseitigen Formarbeit nicht beachtet, nicht als normirend für ihre Darstellung angesehen und daher die Worte ganz beliebig, ja widersinnig den Tönen untergelegt. Jetzt sucht sie den Text in seiner gesammten Stimmung, das Wort in seiner sinnvollen Bedeutung wiederzugeben und jene Einheit von Wort und Ton zu erreichen, welche überall Ideal der Gesangmusik ist.

Auch das Lied ist, genau genommen, erst ein Kind dieser Periode. Früher in den rhythmisch freien Kantillationen des Kirchengesanges unerkennbar verschwimmend oder unter den mehrstimmigen Satzstudien der Musikgelehrten erdrückt, findet es erst jetzt die kleine, ihm ureigne Strophenform wieder, die von jeher im naiven Volksliede vorgezeichnet gewesen war und spricht zugleich den lyrischen Textinhalt zum ersten Mal im einstimmigen

Gesange aus. Früher in unklarer Mischung mit andern Tonformen zusammengewachsen und verwechselt, scheidet sich das Lied jetzt aus diesem Verbande zu selbständiger Gestalt, zur besondern Gattung und beginnt nun erst seine eigenartige Existenz und Entwickelung. Das Volkslied hatte als solch selbständiges Gebilde von Anfang an bestanden; das Kunstlied datirt seine Laufbahn erst von 1650 an. Aber diesen Entwickelungsprozeß vollzieht es nur bei einem einzigen Volke, bei dem sich die erforderlichen Bedingungen dafür zusammenfinden — nämlich beim deutschen; das wahre Lied ist zugleich nur deutsches Lied, ein anderes giebt es fortan nicht. Tiefe Gemüthsanlage von Natur, die Wiederherstellung der Geistes- und Gewissensfreiheit, der Lebensfreude und Schaffenslust, das Vorrecht einer Gefühlspoesie und deren anregende Verjüngung auch für die schwesterliche Gesangmusik — aus diesen Vorbedingungen erwuchs das deutsche, das ganze moderne Lied.

Entsprechend diesen tief geistigen Faktoren gestaltet sich denn auch der Entwickelungsprozeß des Liedes überraschend schnell und reich an innerm Wechsel. Beim Beginn der Periode konnten wir uns der Befürchtung nicht erwehren, daß wir nicht bloß vor einem unverhältnißmäßig kurzen, sondern zugleich vor einem undankbaren Zeitraum ständen: das kleine Strophenlied schien keiner Entwickelung fähig und daher ohne Abwechselung, und die Besprechung des dürftigen Gegenstandes drohete ebenso dürftig und reizlos zu werden. Diese Befürchtung hat sich grundlos erwiesen. Die Darstellung ist nicht nur umfangreicher geworden, als sich Anfangs vermuthen ließ, sondern das kleine Lied hat einen Entwickelungsverlauf dargelegt, hat sich zu einem Reichthum von Erscheinungen, zu einer Mannigfaltigkeit der Gegensätze, der Stufen gegliedert, welche diese Periode hinter den frühern kaum zurückstehen lassen. Welch ein Fortschritt zunächst vom Anfangspunkte bis zum Schluß, von dem mechanisch deklamirten Liede der H. Albert'schen Schule bis zu der dramatisch belebten Ballade eines Zumsteeg! Dort ein erstes Stammeln kurzer einstimmiger Melodien auf bodenlos trockne, abgeschmackte Texte — und hier eine wechselvolle, zu sprechendem Leben verkörperte Handlung in ebenso sprechenden, frei dahinschwebenden Melodien. Sodann welche Unterschiede, welch' überraschende Steigerung in dem scheinbar so einförmigen Gange! Jenes mechanisch „verfertigte" Lied eine bloß deklamatorische Textstudie des jungen, wieder einstimmig gewordenen Gesanges, das ariöse Lied eine Schöpfung des dramatischen Operngesanges und erst

in dieser Schule zur Mündigkeit des Ausdrucks gereift, nebenbei das volksthümliche Lied als Gegengewicht gegen mögliche Ausartungen des dramatischen Arienstyls; endlich das durchkomponirte Lied nebst Ballade und Romanze als letzte Konsequenz dieses Principes und zugleich als Überwindung des kleinen Strophenliedes zu der höhern Stufe des detaillirenden Empfindungsliedes, der letzten der gesammten Liedentwickelung überhaupt. Und innerhalb dieser mannigfaltigen Gliederung wieder die kleinen Schattirungen des Hamburger und des mitteldeutschen Kreises auf der ersten Stufe, der deutschen und der italienischen Schule auf der zweiten, der noch strophisch gebundenen und der frei durchgeführten Ballade auf der letzten — in der That, eine Abwechselung, eine Lebendigkeit des Verlaufs, die den Darsteller wie den Leser unausgesetzt in Athem hält. Allerdings wurde diese ganze reiche Entwickelung durch äußere Hebel bewerkstelligt: durch die lyrische Poesie, durch die Oper und die Instrumentalmusik. So lange das Lied sich selbst überlassen und auf seine eignen Kräfte angewiesen war, blieb es arm und schwach, wie während der ersten Stufe der mechanischen Deklamationsübungen. Geholfen wurde ihm erst von da an, wo jene hülfreichen Gattungen ihm die Hand boten: da wuchs und bildete es sich, wurde stark und schön. Hiermit aber war es auch dem Gängelbande seiner Kindheit, der kleinen Strophenform entwachsen und reif geworden für sprechendern Ausdruck und größere Formen. Auf diese neue Stufe tritt es in der vierten und letzten Periode; der dramatisch sprechende, in's Detail malende Empfindungsausdruck ist das denkbar höchste Ziel des Liedes und der Abschluß seiner historischen Gesammtentwickelung.

Bei alledem aber bleibt das Lied unserer Periode, wenn man es unbefangen betrachtet und besonders, wenn man es mit der überreichen Produktivität der kontrapunktischen Vorperiode sowie mit der noch reichern Produktionsfülle des heutigen Liedes vergleicht, dürftig und bis zum Verschwinden unbedeutend. Einzig und allein die großen Musikgattungen hatten Werth in den Augen jenes Zeitalters; neben ihnen blieb das kleine Lied, selbst in den Tagen seiner Erstarkung, ohnmächtig und geringgeschätzt. Erst die äußere Unterstützung anderer Mächte hat etwas aus ihm gemacht; für sich allein war Nichts an ihm, wäre Nichts aus ihm geworden; zu keiner Zeit ist es weniger gepflegt worden, weniger beliebt gewesen, als damals: die Periode ist die unfruchtbarste und dünnste in der ganzen Geschichte des Liedes. Nur durch den Hintergrund, auf dem es steht, durch die tief-

greifenden Prozesse und Thaten, die sich in seiner Umgebung vollziehen, hebt es sich selbst zu einiger Bedeutung empor, fällt ein glänzender Lichtreflex auch über seine Armuth; zumal am Anfang und am Ausgang der Periode öffnen sich großartige Perspektiven. Dort der moralische Sieg der ewigen Vernunft über Verblendung und Unnatur: die Unwahrheit der vielstimmig gesungenen Einzelempfindung räumt das Feld, der einstimmige Gesang, das einstimmige Lied bricht durch und bleibt nun Sieger für alle Zeit. Sodann der nationale Sieg, der Triumph des deutschen Geistes über das absterbende Ausland. Von diesem liegen gelassen, sobald es nicht mehr mühsames Formexperiment oder mehrstimmige Tonsatzstudie ist, sondern zur Herzensangelegenheit, zum Dolmetscher des Gemüthslebens wird, bleibt das Lied fortan dem deutschen Volksgeiste überlassen: im deutschen Volke allein ist Gemüthsfond, ist Produktionskraft, um das Lied gerade in seiner wahren Gestalt zu pflegen und es zu seinem idealen Ziele zu führen. Am Abschluß dagegen ist es der Ausblick auf eine große Zukunft, mit der wir von der vorliegenden Periode scheiden. Wir ahnen, daß das Lied einer reichern Entwickelung entgegengeht, als die jetzt abgelaufene es war; wir ahnen, daß es die Welt der Gefühle nach allen Richtungen erschöpfen, das Seelenleben in seinen letzten und leisesten Bebungen belauschen und für jede dieser Nüancen die anschmiegendste Sprache finden wird — wiederum in den Händen deutscher Meister. Sie vornehmlich waren schon mit der bisherigen Fortbildung des Liedes betraut gewesen, ihnen bleibt auch die höhere Mission der letzten Vollendung.

Diese neueste Phase der Liedgeschichte jedoch — um hier ein persönliches Geständniß abzulegen — werde ich in den gegenwärtigen Versuch nicht mehr aufnehmen, vielmehr die Arbeit mit dem jetzt erreichten Zeitpunkte, mit dem Ablauf der dritten Periode schließen, zunächst aus dem äußern Grunde, weil es der Wunsch der Verlagshandlung ist, eine Monographie über das bloße Lied zu nicht noch größerm Umfange ausgedehnt zu sehen, und sodann wegen der Unausführbarkeit meines ursprünglichen Planes, in dem vorliegenden dritten Bande außer dem strophischen Stimmungsliede zugleich das dramatisirende Empfindungslied, also die dritte und vierte Periode zusammen — die letztere freilich höchstens als Skizze — zu behandeln. Denn nur zu bald überzeugte ich mich, daß die dritte Periode, die hier vorliegende, allein so viel Material biete und so viel Raum erfordere, daß die festgesetzte Bogenzahl

des Werks schon von dieser allein ausgefüllt werden würde. Oder hätte ich beide Zeiträume über's Knie brechen und statt der ausführlichen Besprechung des vorliegenden einen dürftigen Schattenriß von beiden geben sollen, bloß um ein vorzeitig gegebenes Wort nicht zu brechen? Der unbefangene Leser wird mich nicht tadeln, wenn ich den andern Weg einschlug und nur die erstere der beiden Perioden eingehend behandelte, die andere aber von der Darstellung ganz ausschloß. Und dies führt mich nun auf den innern Grund meiner Unterlassung: ich meine den unhistorischen, noch unfertigen Charakter der heutigen Liedepoche, der es unmöglich macht, schon jetzt eine Geschichte dieser Epoche zu schreiben, wie die Geschichte der drei frühern Perioden. Der Zeitraum der neuesten Musik- und Liedgeschichte hat unlängst erst begonnen, ist noch im Fluß der Entwickelung begriffen, hat die größere Hälfte seines Verlaufs noch vor sich — wie kann man diese noch flüssigen, noch offnen Zustände schon zu sachgemäßer Darstellung fixiren wollen? Aber sind denn nicht — so höre ich einwerfen — Beethoven und Schubert, Schumann und Mendelssohn längst todt? liegen ihre Werke nicht abgeschlossen vor uns? wissen wir nicht, was sie der Musik und speciell dem Liede gewesen sind? Nicht unbedingt, entgegne ich. Diese Männer sind für uns bei Weitem noch nicht in jene Ferne gerückt und wir schauen sie noch nicht unpartheiisch, noch nicht objektiv genug an, um ihre Werke und Erfolge absolut gerecht zu beurtheilen. Unsere persönlichen Sympathien und Antipathien, die geheimen Bezüge zwischen einem einzelnen Meister und seinen Zeitgenossen trüben noch das reine Bild. Die heutige Produktion steht noch sehr sichtbar unter den Einflüssen jener Vorgänger, in der Gesammtheit ihrer Werke hat sich das Bleibende von dem Vergänglichen noch nicht hinreichend geschieden, unter den Künstlern selbst sind die wahrhaft schöpferischen Geister von den bloß ausführenden und nachahmenden Talenten noch nicht streng zu sondern: denn wir Nahestehenden sehen manche Erscheinung noch glänzend, die für das freiere Auge der Nachwelt möglicherweise in Schatten getreten sein kann, und Anderes, was uns unwichtig erscheint, hebt sich erst für die spätere Anschauung zu seiner wahren Bedeutung empor. Eins wenigstens wird man — falls das eben Ausgesprochene zu viel gesagt sein sollte — nicht hinwegläugnen können: wir stehen Männern, wie Beethoven, Schubert u. A. noch nicht so gegenüber, wie etwa einem Orl. Lasso oder Haydn. Diese ruhen festgezeichnet auf dem klaren Hintergrunde der Vergangenheit, ihre Werke sind allseitig ge-

würdigt und eingereihet in den Totalverlauf der Musikgeschichte, ihre Einwirkungen auf die Folgezeit liegen deutlich nachweisbar vor — das sind historisch fertige Gestalten, die deshalb auch ein ungetrübtes, sachrichtiges Urtheil gestatten. Dies aber läßt sich von den Geistern der jüngsten Epoche nicht behaupten. Eines Geistes, einer Grundanschauung mit uns, ihre Werke von unserer sympathetischen Begeisterung getragen und von zwingender Einwirkung auf die heutige Produktion, schwanken sie noch ungefestigt vor den Blicken der Gegenwart und entziehen sich für jetzt jedem endgültigen Urtheil, jeder abschließenden Darstellung. Man kann einzelne dieser Männer nach ihrem Leben und Schaffen monographisch behandeln, man kann Beziehungen zwischen ihnen unter einander, zwischen ihnen und ihrem Zeitalter aufzeigen und damit Material für eine objektive Geschichtsdarstellung in der Zukunft zusammentragen; aber man kann noch kein untrügliches, kein scharf umgrenztes Bild mit unwandelbaren Zügen von ihnen entwerfen. Wo sie selbst noch unhistorisch flüssig im Strome der Entwickelung dahinwogen, da ist auch eine historische Darstellung dieses Wirkens zur Zeit noch eine Unmöglichkeit.

Auf diese Gründe gestützt, lasse ich denn in der vorliegenden Liedgeschichte den neuesten Zeitraum unbesprochen und verweise auf andere theilweise Darstellungen desselben, wie die Reißmann'sche „Von Bach bis Wagner", auf desselben Verfassers „Deutsches Lied", sowie auf die zahlreich zerstreuten Separatabhandlungen über einzelne Stoffe des neuesten Liedes. Kommen darin entgegengesetzte Urtheile, zur Verwirrung des Lesers, zum Vorschein, so ist dies nur ein Beleg für meine Ansicht, daß ein einheitliches Urtheil über diesen Zeitraum mit Sicherheit noch nicht gefällt werden kann.